STORIA E LETTERATURA
RACCOLTA DI STUDI E TESTI
268

ROBERTO PRETAGOSTINI

SCRITTI DI METRICA

a cura di
MARIA SILVANA CELENTANO

ROMA 2011
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

INDICE

Premessa VII

Sottoscrittori IX

1. Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche 1

2. Il *colon* nella teoria metrica 17

3. Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane 25

4. C. Prato – A. Filippo – P. Giannini – E. Pallara – R. Sardiello, *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso* 51

5. Un problema di interpretazione metrica: Eur. *Troad*. 256-258 e 265-267 59

6. Sticometria del *PLille* 76 a, b, c (il nuovo Stesicoro) 63

7. Prisciano ed alcuni versi 'giambici' nella lirica greca arcaica (Alcmane, Anacreonte, Simonide e Pindaro) 69

8. Sistemi κατὰ κῶλον e κατὰ μέτρον 83

9. Il docmio nella lirica corale 97

10. Le prime due sezioni liriche delle *Nuvole* di Aristofane e i ritmi κατ' ἐνόπλιον e κατὰ δάκτυλον (*Nub.* 649-651) 113

11. Considerazioni sui cosiddetti *metra ex iambis orta* in Simonide, Pindaro e Bacchilide 123

12. *Problemi di metrica classica. Miscellanea filologica* 131

13. La metrica greca e la metrica di M. L. West 137

14. I metri della commedia postaristofanea 143

15. Parola, metro e musica nella monodia dell'upupa (Aristofane, *Uccelli* 227-262) 161

16. Forma e funzione della monodia in Aristofane 171

17. Metro, significante, significato: l'esperienza greca 189

18. Teoria e prassi della trasposizione metrica e ritmica nelle traduzioni dal greco 201

19. Le teorie metrico-ritmiche degli antichi. Metrica e ritmo musicale 215

20. L'interpretazione metrica di Aristofane, *Acarnesi* 285 = 336 e lo scolio di Eliodoro 233

21. L'esametro nel dramma attico del V secolo: problemi di 'resa' e di 'riconoscimento' 241

22. 'Mousike': poesia e 'performance' 263

23. Parola e metro in Sofocle 281

24. Osservazioni sulla metrica nelle tragedie di Eschilo 299

Bibliografia 311

Indice dei luoghi citati, *a cura di Luigi Bravi* 333

PREMESSA

Il progetto di riunire in un unico volume tutta la produzione di interesse metrico di Roberto Pretagostini, preannunciato all'indomani della sua scomparsa nel dicembre 2006, si realizza ora in questi *Scritti di metrica* che presentano in ordine cronologico ventiquattro suoi saggi, pubblicati in riviste e raccolte miscellanee in un arco di tempo che va dal 1972[1] al 2004.

Il volume rappresenta anzitutto l'occasione per ricordare gli studi di Roberto e il suo insegnamento attraverso una serie di contributi collegati ad uno degli ambiti di ricerca a lui più cari e nel quale ha da subito messo in luce un talento raro. Di recente L. E. Rossi ha affermato di considerare *Le prime due sezioni liriche delle Nuvole di Aristofane e i ritmi* κατ᾽ ἐνόπλιον *e* κατὰ δάκτυλον *(Nub. 649-651)*[2] «il colpo di genio di un giovane di grande talento», e ha osservato che, tra i lavori che mettono la metrica in stretto rapporto con la realizzazione scenica, ve ne sono alcuni «che, per la loro chiarezza teorica e per la loro rilevanza nel metodo di approccio, meritano di lasciare davvero traccia non solo negli studi metrici, ma anche negli studi sul dramma: mi domando quanti finora si siano resi veramente conto del valore di questi lavori»[3].

Roberto non ha potuto riunire personalmente i suoi studi metrici in un volume, e rielaborarli ove ritenesse necessario, diversamente da quanto accaduto per le *Ricerche sulla poesia alessandrina*, II. *Forme allusive e con-*

[1] Roberto ha esordito nell'attività scientifica a 23 anni con un articolo di metrica greca: *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 100 (1972), pp. 257-273 [= pp. 1-15 in questo volume]. Successivamente ha esteso le sue ricerche, con grande intensità e notevoli risultati, al teatro attico in generale e alla commedia in particolare, alla letteratura ellenistica, alla poesia greca arcaica, senza mai trascurare gli studi metrici.

[2] «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 2, 31 (1979), pp. 119-129 [= pp. 113-121 in questo volume].

[3] L. E. Rossi, *Metrica e scena. Roberto Pretagostini e il dramma greco*, «Dioniso», n.s. 6 (2007), pp. 14 e 10.

tenuti nuovi, Roma 2007[4]. Negli *Scritti di metrica* si è perciò voluto presentare i saggi nella loro veste originaria e disporli in successione cronologica, avendo cura di uniformarne i testi a norme redazionali comuni. Talora si è reso opportuno omettere alcuni riferimenti troppo legati all'occasione della prima pubblicazione, quali ad esempio le indicazioni di novità o prossimità della pubblicazione di libri e saggi o dello svolgimento di convegni. In assenza delle indicazioni specifiche che avrebbe fornito l'autore, il lettore potrà comunque seguire negli anni lo sviluppo dei suoi interessi metrici e apprezzarne l'ampliarsi e il consolidarsi lì dove a distanza di tempo Roberto sia tornato di nuovo a riflettere su determinate tematiche.

La realizzazione degli *Scritti di metrica* sarebbe stata ben più difficile senza l'impegno e l'amichevole dedizione di Francesco Berardi, Luigi Bravi e Paolo Di Meo, che hanno collaborato alla cura del volume fin dall'inizio. Gabriella Colantonio è stata una presenza preziosa nella fase iniziale dell'allestimento dei *files* e del relativo adeguamento alle norme redazionali. In questa prima fase Cristina Esposto ha contribuito ad uniformare alcuni testi. Con Leopoldo Gamberale ho avuto occasione di parlare sia dell'impianto generale, sia di singoli problemi del volume, mettendo a frutto la sua competenza e la sua fraterna amicizia con Roberto. A tutti un grazie speciale.

[4] Il libro, ulteriore ampliamento e sviluppo delle *Ricerche sulla poesia alessandrina. Teocrito, Callimaco, Sotade* pubblicate nel 1984, era in prime bozze quando la morte prematura e del tutto improvvisa ha colto Roberto il 9 dicembre 2006.

SOTTOSCRITTORI

MARIA ACCAME e EUGENIO LANZILLOTTA, Monte Porzio Catone (Roma)
GIANFRANCO AGOSTI, Udine
ANTONIO ALONI, Milano
SIMONA ANTOLINI, Roma
GRAZIANO ARRIGHETTI, Pisa
RENATO BADALÌ, Fiano Romano (Roma)
SILVIA BARBANTANI, Milano
CATERINA BARONE, Padova
LUIGI BATTEZZATO, Vercelli
LUIGI BELLONI, Milano
ANNA BELTRAMETTI, Pavia
FRANCESCO BERARDI, Pescara
MARGHERITA BERTAN, Roma
CONCETTA BIANCA, Firenze
MAURIZIO MASSIMO BIANCO, Palermo
BIBLIOTECA FACOLTÀ DI LINGUE, Università della Tuscia
BIBLIOTHÈQUE FONDATION HARDT POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE, Vandoeuvres
LUIGI BRAVI, Urbino
CARLO BRILLANTE, Venezia
UMBERTO BULTRIGHINI, Chieti
GABRIELE BURZACCHINI, Parma
MARIA CANNATÀ FERA, Messina
MARIO CANTILENA, Milano
VALERIO CASADIO, Teramo
ALFREDO CASAMENTO, Palermo
CARMINE CATENACCI, Spoltore (Pescara)
ALBERTO CAVARZERE, Verona
LUCIO CECCARELLI, Roma
SALVATORE CERASUOLO, Napoli
ESTER CERBO, Roma
ETTORE CINGANO e CATERINA CARPINATO, Venezia
SILVIA CONDORELLI, Napoli
UGO CRISCUOLO, Castellammare di Stabia (Napoli)
PAOLO D'ALESSANDRO e ALESSANDRA PERI, Roma
GIOVAN BATTISTA D'ALESSIO, Roma
GENNARO D'IPPOLITO, Palermo
MARIO DE NONNO, Roma
PAOLO DE PAOLIS, Cassino (Frosinone)
LIETTA DE SALVO, Messina
CLAUDIO DE STEFANI, Venezia
RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI, Firenze
SAULO DELLE DONNE, Lecce
CATERINA DENORA, Bari
RICCARDO DI DONATO, Pisa
MASSIMO DI MARCO, Roma
GIORGIO DI MARIA, Palermo
PAOLO DI MEO, Chieti
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E MEDIOEVALE, Alma Mater Studiorum Università di Bologna
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL TESTO E DEL PATRIMONIO CULTURALE, Università degli Studi di Urbino «Carlo Bo»
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ, Università degli Studi di Pavia
DIPARTIMENTO SCIENZE DELL'ANTICHITÀ, MEDIOEVO E RINASCIMENTO E LINGUISTICA, Università degli Studi di Firenze
DIPARTIMENTO DI STUDI CLASSICI DALL'ANTICO AL CONTEMPORANEO, Università degli Studi di Chieti

Paolo Eleuteri, Venezia
Elena Fabbro, Udine
Maria Rosaria Falivene, Roma
Daniela Fausti, Siena
Luciano Favini, Roma
Vittorio Ferraro, Roma
Maria Fernanda Ferrini, Macerata
Maria Grazia Fileni, Urbino
Andrea Filoni, Desio (Monza e Brianza)
Giulio Firpo, Arezzo
Sotera Fornaro, Sassari
Maria Paola Funaioli, Bologna
Rosa Giannattasio Andria, Salerno
Fausto Giordano, Avellino
Isabella Gualandri, Milano
Antonio Iacobini, Roma
Alessandro Iannucci, Ferrara
Olimpia Imperio, Bari
Montserrat Jufresa, Barcelona
Luigi Lehnus, Milano
Luigi Leurini, Cagliari
Elio Lo Cascio e Eleonora Tagliaferro, Roma
Carla Lo Cicero, Roma
Ermanno Malaspina, Torino
Enrico V. Maltese, Torino
Maria Chiara Martinelli, Pisa
Stefano Martinelli Tempesta, Milano
Giuseppe Mastromarco, Casamassima (Bari)
Elisabetta Matelli, Milano
Giuseppina Matino, Napoli
Vincenzina Mazzarino, Roma
Giancarlo Mazzoli, Pavia
Angelo Meriani, Salerno
Carles Miralles, Barcelona
Mauro Moggi, Siena
Glenn Most, Firenze
Fausto Montana, Pavia
Elio e Roberta Montanari, Firenze
Franco Montanari, Genova
Lucia Montefusco e Gualtiero Calboli, Bologna
Gabriella Moretti, Trento
Michele Napolitano, Cassino (Frosinone)
Simonetta Nannini, Bologna
Camillo Neri, Bologna
Roberto Nicolai, Roma
Anika Nicolosi, Parma
Giovanna Pace, Salerno
Nicola Pace, Milano
Bruna Marilena Palumbo Stracca, Roma
Piergiorgio Parroni, Roma
Maria Pia Pattoni, Brescia
Matteo Pellegrino, Foggia
Adriano Pennacini, Torino
Franca Perusino, Roma
Gianna Petrone, Palermo
Maria Grazia e Emilio Pianezzola, Padova
Giusto Picone, Palermo
Rosario Pintaudi, Firenze
Giovanni Polara, Napoli
Leandro Polverini, Roma
Antonietta Porro, Milano
Jaume Pórtulas, Barcelona
Licinia Ricottilli, Padova
Elisa Romano, Pavia
Maria Barbara Savo, Roma
Livio Sbardella, Roma
Seminar für Klassische Philologie, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg
Vinicio Tammaro, Bologna
Gennaro Tedeschi, Trieste
Andrea Tessier, Venezia
Renzo Tosi, Bologna
Piero Totaro, Bari
Adriano Toti, Firenze
Mauro Tulli e Maddalena Vallozza, Roma
Valeria Viparelli, Napoli
Luciano Vitacolonna, Guardiagrele (Chieti)
Paola Volpe, Salerno
Onofrio Vox, Bari
Bernhard Zimmermann, Freiburg

SCRITTI DI METRICA

LECIZIO E SEQUENZE GIAMBICHE O TROCAICHE

Sul lecizio non solo manca un'opera monografica, ma alcuni tra i maggiori manuali di metrica mancano addirittura di una trattazione specifica di questo verso[1]. Inoltre, per la quasi totalità dei metricisti moderni 'lecizio' o 'euripideo' altro non è se non un diverso modo di designare il dimetro trocaico catalettico[2].

Da tutto ciò sembrerebbe risultare che il lecizio (qui indicato con la sigla *lec*) fosse sentito come identico al dimetro trocaico catalettico ($2tr_{\wedge}$) e che i loro schemi metrici coincidessero nella forma –⏑–⏓–⏑–, dovendosi 258 ammettere perciò, anche per il lecizio, la presenza in seconda sede di un elemento libero, che può essere realizzato da una sillaba breve o dalla lunga 'irrazionale' (ἄλογος)[3].

«Rivista di filologia e di istruzione classica», 100 (1972), pp. 257-273.

[1] È vero, tuttavia, che Wilamowitz 1921, oltre alla breve trattazione inserita all'inizio del capitolo dedicato ai trochei (pp. 264-284), in cui per l'età classica identificava il lecizio con il $2tr_{\wedge}$, già alle pp. 92 e 104 faceva, a proposito del primo verso, due considerazioni molto importanti: da una parte metteva in luce la parentela fra il lecizio e l'itifallico quando sono usati come clausola, dall'altra poneva l'accento sul fatto che c'è un maggior 'conservatorismo dimetrico' nei trochei (che avrebbe prodotto la conservazione del lecizio) rispetto ai giambi (che mancano di un verso analogo al *lec*). Ma vedremo che di avvicinamento fra lecizio e trochei non è il caso di parlare, se non alla fine dell'età classica (vd. le conclusioni).

[2] Tuttavia Koster 1962, p. 131 parlando del lecizio ammette che «il se compose de préference de trochées purs». Wilamowitz 1921, p. 90 e Rupprecht 1950, pp. 41 s. (che peraltro, pure essendo sulla stessa posizione, non cita Wilamowitz) chiamano 'lecizio' un verso catalettico ad andamento trocaico molto antico (*uralt* è la definizione di Rupprecht), che poi si sarebbe confuso con il $2tr_{\wedge}$. Dain 1965, p. 44, invece, chiama con il nome di 'lecizio' la «tétrapodie ïambique acéphale» e con il nome di 'euripideo' la «tétrapodie trochaïque catalectique», ma poi, purtroppo, né cita una fonte antica (vedi in seguito, al contrario, Efestione che li identifica) né dà una spiegazione ritmica moderna per questa diversità di terminologia.

[3] Per la terminologia rimando a Rossi 1963, spec. pp. 66-71.

Al contrario, Schroeder[4] tende a chiamare *lec* solo quelle sequenze che presentano elemento breve in seconda sede, anche se poi questo criterio non è applicato sempre con estremo rigore[5], ed interpreta sequenze con elemento libero realizzato dalla lunga 'irrazionale' come *cr – ia* (leggi $_{\wedge}$*2ia*, e cioè dimetro giambico acefalo) o come *tr – cr* (leggi *2tr*$_{\wedge}$). Mi sembra però che questa diversità di terminologia non abbia poi trovato, proprio nell'ambito del sistema metrico di Schroeder, una motivazione soddisfacente a livello teorico[6].

Fine principale, dunque, di questo lavoro è proprio quello di dimostrare, sulla base dei materiali qui raccolti ed analizzati, la necessità di una diversa interpretazione metrica della sequenza –⏑–⏑–⏑– (pura) e della sequenza –⏑–⏓–⏑– (impura). Dalla mia analisi dei testi, i cui risultati verranno forniti in dettaglio, risulta che le sequenze impure sono sempre inserite in contesti giambici o trocaici, e sono quindi giambi

259 o trochei; le pure invece si presentano sia in contesti simili a quelli delle impure, nel qual caso sono giambi o trochei con elemento libero casualmente realizzato da sillaba breve, sia in contesti diversi di vario tipo (dattili, enoplio-prosodiaci, coriambi, docmi ecc.), nel qual caso sono da considerare come veri lecizi. Di conseguenza, le sequenze pure possono essere interpretate come 1) *lec*, 2) *2tr*$_{\wedge}$ (opp. $_{\wedge}$*2ia*), 3) *cr ia* (opp. *tr cr*) (limitatamente ad Eschilo); le impure possono essere interpretate *solo* come 1) *lec*, 2) *2tr*$_{\wedge}$ (opp. $_{\wedge}$*2ia*), 3) *cr – ia* (opp. *tr – cr*) (solo per Eschilo), mentre è assolutamente da escludere, per esse, il valore 1) *lec*. In altre parole, elemento di individuazione e di distinzione del lecizio è, a mio parere, il fatto che nel suo schema metrico non è ammessa la presenza dell'ἄλογος, che invece è fatto caratterizzante delle sequenze giambiche e

[4] 1916; 1923; 1928; 1930a.

[5] Ecco l'elenco dei versi che Schroeder (1916; 1923; 1928; 1930a) considera lecizi, anche se in essi c'è elemento libero in seconda sede: in Eschilo, *Pers.* 956 = 968 (957 = 969 Murray); in Euripide, *El.* 480; *IT* 865; *Phoen.* 120; *Or.* 1442; *IA* 241 = 252; in Aristofane, *Ach.* 1159 = 1172; *Pax* 1138 = 1171, 1139 = 1172; *Av.* 924, 1471 = 1483, 1475 = 1487, 1477 = 1489, 1555 = 1696, 1558 = 1699, 1559 = 1700 (Schroeder non crede alla quadruplice responsione 1470 ss. = 1482 ss. = 1553 ss. = 1694 ss.); *Lys.* 287 = 297, 290 = 300, 291 = 301, 293 = 303, 294 = 304; *Thesm.* 369; *Ran.* 234, 242, 1310, 1315, 1358; *Eccl.* 289 = 300. Per *Vesp.* 1461 = 1473 testo e metrica sono dubbi.

[6] Interessante sarebbe un esame di alcune tesi metriche di Schroeder, che non è stato sempre coerente con se stesso, passando da alcune posizioni teorico-pratiche (cf. Schroeder 1916; 1923; 1928; 1930a) a teorie (cf. Schroeder 1930b) in cui, per quanto riguarda il problema qui preso in esame, non solo identifica il *lec* con il *2tr*$_{\wedge}$, ma poi lo avvicina ai versi coriambici (vd. spec. § 188 s., cf. p. 280).

trocaiche[7]. Inoltre, mentre per il $2tr_\wedge$ (opp. $_\wedge 2ia$) è sicura la natura di verso costruito κατὰ μέτρον, il lecizio, come anche l'itifallico, potrebbe essere un bell'esempio di verso costruito non κατὰ μέτρον[8], di cellula ritmica autonoma. La uguaglianza infatti del modo come, nel vero lecizio, sono trattati i 'piedi' trocaici (tutti puri) esclude, secondo me, la considerazione per *metra* (unità di misura nettamente individuate: –⏑–⏓ oppure ⏓–⏑–), così come essa è unanimemente esclusa per un verso come l'itifallico (–⏑–⏑––).

Partendo da questa esigenza di chiarificazione, mi è sembrato opportuno condurre un esame su tutti i versi e i *cola* compresi dai vari metricisti moderni sotto le denominazioni date sopra. Una 'sequenza', che è termine neutro, può presentarsi, come si sa, come verso autonomo oppure come parte di un verso più ampio, e cioè come *colon*[9]. Mi pare che si possa dimostrare un'evoluzione del valore ritmico della sequenza pura e dell'impura da Eschilo fino ad Euripide e ad Aristofane. L'esame è consistito in una lettura metrica del testo dei tre tragici e di Aristofane, che ho fatto con l'aiuto dei lavori di Schroeder (1916; 1923; 1928; 1930a)[10]. 260

Prendiamo E s c h i l o. Quando la sequenza –⏑–⏓–⏑– si presenta nella forma pura (con breve in seconda sede), Schroeder usa sia la denominazione *lec* sia la denominazione *cr ia,* in alcuni casi, apparentemente, senza annettere importanza alla diversità di terminologia, come in *Suppl.* 76 = 84 che definisce

[7] Giambi e trochei sia lirici sia recitativi possono essere ovviamente puri o impuri. La divisione del materiale da me effettuata sulle basi ora esposte trova una conferma statistica. Confrontando le sequenze pure e impure da me considerate giambo-trochei che compaiono in Aristofane (che scelgo per ragioni di relativa ampiezza statistica e di 'regolarità' stilistica: vd. oltre) con il secondo emistichio dei suoi tetrametri trocaici catalettici (che è come un $2tr_\wedge$ o un $_\wedge 2ia$), trovo queste statistiche: giambo-trochei impuri 61,7%, secondi emistichi impuri di $4tr_\wedge$ 53,7% (le statistiche per il $4tr_\wedge$, anche se leggermente rielaborate, sono prese da Kanz 1913, pp. 54 s.). Non c'è apprezzabile divario statistico.

[8] È chiaro che tale distinzione, specie per le sequenze che stiamo trattando, ha un senso per il momento dell'origine; in seguito tale distinzione può sentirsi obliterata.

[9] A proposito del concetto di *colon* e di verso, vd. Rossi 1966, spec. pp. 187-190. Cf. anche Korzeniewski 1968, pp. 9 ss.

[10] Nella citazione dei versi darò la numerazione delle edizioni che ho seguito, e cioè: Murray 1955; Dain 1955-1960; Murray 1902-1913; Coulon 1963-1969; ma, in alcuni casi, per facilitare l'individuazione dei versi o *cola*, ne riporterò il testo, il che renderà anche più evidente a quali soluzioni testuali mi sono attenuto. Per il reperimento dei materiali mi sono fondato sulla sticometria e colometria delle edizioni sopra citate, anche se da saggi di mia revisione il materiale sarebbe leggermente diverso: questo non influenzerà i risultati del mio studio, trattandosi di possibilità di scarti statistici minimi. Nella citazione dei frammenti la numerazione è quella delle seguenti edizioni: Mette 1959; Pearson 1917 (= 1963); Nauck 1889 (= 1964).

come *cr ia* (= *lec*), e cf. casi come *Choeph.* 585 ss. = 594 ss., dove nell'ambito di una strofe prevalentemente cretico-giambica definisce *lec* il v. 586 = 595 e *cr ia* il v. 590 = 599. Per descrivere una sequenza impura (con lunga in seconda sede) abbiamo già visto (p. 2 e n. 5) che usa sempre, tranne una sola volta, in cui appare incoerente, la denominazione *cr ¯ia* o *tr¯ cr,* a seconda del contesto prevalentemente giambico o trocaico in cui sia inserita.

Solo nel caso, che è di gran lunga il più frequente, di una sequenza –⏑–⏑–⏑– (pura), il verso o il *colon* potrebbe essere interpretato come *lec*, secondo quella definizione – per così dire – rigorosa che abbiamo dato sopra e che cerchiamo ora di verificare direttamente sul testo eschileo.

261 È interessante notare, a questo punto, a conferma di quanto detto sopra, che le sequenze i m p u r e sono *sempre* inserite in contesti metrici prevalentemente giambici (o trocaici), anche quando siano clausola di strofe o di periodo. Il contesto ci conferma, dunque, che le sequenze impure non *debbono* essere interpretate come *lec.* Si potrebbe pensare, allora, che queste sequenze, di cui si offre qui di seguito l'elenco completo, possano essere interpretate come *2tr*‸ (opp. ‸*2ia*); tuttavia bisogna subito attirare l'attenzione sul fatto che, per una caratteristica della metrica eschilea, su cui tornerò più estesamente qui oltre, è preferibile considerare almeno la maggior parte di queste sequenze impure come *cr ia* o *tr cr.* Ecco quindi le sequenze i m p u r e:

Suppl. 374 = 385 -τροισι δ' ἐν θρόνοις χρέος = Ζηνὸς ἱκταίου κότος, 795 = 803;
Pers. 554 = 564, 957 = 969, 1002 = 1008 τοίπερ ἀγρέται στρατοῦ = -ᾳ δι' αἰῶνος τύχᾳ;
Prom. 164 = 182 θέμενος ἄγναμπτον νόον = δέδια δ' ἀμφὶ σαῖς τύχαις;
Sept. 741 = 749, 836 = 844, 999;
Choeph. 606 = 617 πυρδαῆ τινὰ πρόνοι- = χρυσεοδμήτοισιν ὅρ-, 822 = 834 -των νόμον μεθήσομεν = -σων φάρος Γοργοῦς λυγρᾶς.

Mentre per le sequenze impure il contesto ci confermava con assoluta certezza che non sono da considerare come *lec*, purtroppo esso si rivela di scarso aiuto nel momento in cui nell'ambito delle sequenze pure noi volessimo individuare i veri e propri lecizi. Infatti una delle caratteristiche fondamentali della metrica eschilea è quello che chiamerei l'atomismo metrico: il fatto cioè che in Eschilo le unità metriche maggiori, periodi e strofi, sembrano costituite, più che da *cola* o da versi, da semplici 'cellule ritmiche' (giambiche, trocaiche, cretiche, bacchiache, coriambiche). Una delle strofi in questo senso più significative è senza dubbio *Ag.* 218 ss. = 228 ss., di cui riproduco qui lo schema metrico preso da Schroeder 1916: *ia cr* | *ba* || *ia cr ba* || *ia ia* || *ia cr* | *ba* || *ia cr ba* || *ia ba ba* | *ba* || *ia ch ia ch* || *ba* | *ch ba* |||. In contesti in cui siano

presenti inequivocabili cellule ritmiche cretico-giambiche o trocaico-cretiche – non serve dare se non qualche esempio: *Sept.* 734 ss. = 742 ss., che possiamo scandire come *ia cr* | *ch cr ba ia* | *ia cr ia* || *ia cr* | *ia cr ia* | *ia cr ia* ||| o anche *Ag.* 238 ss. = 248 ss., che si presenta come *ia cr cr* | *ia cr ba* | *ia cr cr ia* | *ba ia cr ia* || *ia cr* | *ia cr ba* | *ia cr cr cr* | *ia cr ba ch ba* ||| – non siamo autorizzati ad 'interpretare' anche una sequenza pura né come *lec* né come 2*tr*$_\wedge$. Sia il 2*tr*$_\wedge$ sia il *lec*, infatti, anche se l'uno è costruito κατὰ μέτρον e l'altro, verosimilmente, non κατὰ μέτρον, fin dagli inizi sono trattati come versi o *cola* fortemente u n i t a r i, il che risulta evidente per il lecizio da accoppiamenti asinartetici come quello archilocheo 2*ia* | *lec* (fr. 205 T. = 322 W.)[11], per il 2*tr*$_\wedge$ dall'impiego come verso in un contesto trocaico-dattilico (Alcm. *PMGF* 1). D'altra parte bisogna riconoscere che per sequenze pure l'interpretazione *lec* è d'obbligo nel caso in cui contesti diversi da quelli cretico-giambici o trocaico-cretici (p. es. docmiaci o dattilici) qualifichino la nostra sequenza come non 'atomistica' in virtú della forza 'distintrice' del contesto, come accade, per esempio, in *Pers.* 866 = 873, 881 = 890; *Eum.* <...> = 366, 376 = 380, dove il contesto è dattilico, o in *Sept.* 235 = 241, dove il contesto è docmiaco. 262

Molte delle parti liriche di Eschilo, come si vede dagli schemi riportati sopra, sono prive di questa 'unitarietà': la cospicua seppure minoritaria presenza di *cr* ‐*ia* o di *tr*‐ *cr,* sequenze che presentano elemento libero, sta ad indicare che anche le sequenze pure *cr ia* o *tr cr*, così care ad Eschilo, traggono origine dall'incontro di *metra* di tipo differente, e cioè dall'incontro di un *metron* di tipo giambo-trocaico, che conserva come elemento caratterizzante la possibilità dell'ἄλογος, con un *metron* di tipo cretico. E d'altra parte Korzeniewski[12] a proposito di queste sequenze in Eschilo, che chiama però *lec*, afferma: «die Zäsur nach dem 'Kretikus'[13] wird gesucht». Questa tendenza eschilea, che sembra contrastare con il principio fondamentale che le incisioni *in lyricis* non hanno alcun valore[14], potrebbe trovare giustificazione proprio nel fatto che, in questo autore, i due *metra* erano sentiti 263

[11] La natura non κατὰ μέτρον del *lec* è resa sicura, a mio parere, dal parallelo che si può istituire fra l'asinarteto 2*ia* | *ith* (Call. *Ia.* 15), dove a 2*ia* segue un *colon* non κατὰ μέτρον come l'itifallico, e l'asinarteto 2*ia* | *lec* (Arch. fr. 205 T. = 322 W.).

[12] Korzeniewski 1998.

[13] Korzeniewski non porta esempi. Ecco i casi che ho notato: *Suppl.* 796 = 804, 1062 = 1068, 1065 = 1071, 1067 = 1073; *Prom.* 906; *Sept.* 354 = 366, 998; *Ag.* 482, 975 = 988, 981 = 994, 1012 = 1029; *Choeph.* 47 = 59, 152, 456 = 461, 590 = 599, 623 = 631, 643 = 649, 784 = 795, 785 = 796, 786 = 797, 804 = 816; *Eum.* 532 = 544, 966 = 986.

[14] La prima formulazione e giustificazione teorica di questo principio, che resta valido, è, a quanto so, quella di Rossi 1966, pp. 195 ss. Cf. anche Korzeniewski 1998, pp. 25 ss., spec. p. 26, dove introduce alcune precisazioni (vd. Rossi 1971, pp. 171 s.).

ancora come cellule ritmiche indipendenti, non costituenti dunque un'unica entità ritmica, come sono appunto il *lec* o il $2tr_{\wedge}$. Per Eschilo quindi mi sembra che, almeno per la maggioranza dei casi, per le sequenze impure sia da escludere l'interpretazione $2tr_{\wedge}$ (opp. ${}_{\wedge}2ia$) e per le pure sia l'interpretazione $2tr_{\wedge}$ (opp. ${}_{\wedge}2ia$) sia quella *lec.* È proprio per questa particolarità della metrica eschilea che non ho ritenuto opportuno fornire, come per gli altri autori, l'elenco delle sequenze pure sia per la difficoltà di individuarle nell'ambito di contesti così singolari da un punto di vista strutturale sia per l'impossibilità, a mio parere, di interpretarle secondo i criteri validi per gli altri autori. In Eschilo *cr ia* e *tr cr*, puri o impuri che siano, sfuggono quasi sempre ad una interpretazione unitaria (giambo-trocaica o lecizia che sia).

Anche in Sofocle[15] la sequenza si presenta nella forma pura e nella forma impura. Per quanto riguarda le sequenze impure, anche per questo autore il contesto conferma il nostro assunto principale, che cioè non possono essere considerate come *lec*; infatti queste sequenze, che ora elencherò, sono inserite in contesti prevalentemente giambici, che ci spingono a considerarle o come ${}_{\wedge}2ia$ o, nel caso in cui siano precedute da un cretico, da un baccheo, da un giambo o da uno spondeo, come *3ia* variamente 'sincopati'[16]:

Trach. 211 -ᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι (*3ia sync*)[17];
Ai. 406 = 425 -ραις δ' ἄγραις προσκείμεθα = -θη χθονὸς μολόντ' ἀπό (*3ia sync*);
OT 892 = 906 τοῖσδ' ἀνὴρ θυμοῦ βέλη = <τοῦ παλαιοῦ> Λαΐου (*3ia sync*);
El. 1084 = 1091 -κλειαν αἰσχῦναι θέλει = -τῳ τε τῶν ἐχθρῶν, ὅσον;
OC 1052 = 1067, 1057 = 1072 -κει τάχ' ἐμμείξειν βοᾷ = πόντιον γαιάοχον (*3ia sync*);
264 *TrGF* 353, 3;
TrGF 592, 1 e 4[18].

[15] Per la lettura metrica di questo autore mi è stato utile Pohlsander 1964, anche se non sempre mi sono trovato d'accordo con le sue interpretazioni a proposito delle sequenze che stiamo esaminando.

[16] Sul problema dei *3ia* sincopati, importanti sono le considerazioni fatte da Denniston 1936, pp. 125 ss.

[17] In questo come negli elenchi successivi l'indicazione (*3ia sync*) vuol richiamare l'attenzione sul fatto che la sequenza da noi presa in esame è accompagnata da un *metron,* in unione con il quale potrebbe essere interpretata come un *3ia* sincopato.

[18] In casi in cui la limitata estensione del frammento non permetta una interpretazione delle sequenze proprio per la mancanza di un contesto abbastanza ampio, mi sono limitato a distinguere le sequenze pure dalle impure.

Nell'ambito delle sequenze p u r e, diversamente da quanto avveniva per Eschilo, è invece possibile distinguere i lecizi dalle sequenze giambiche (${}_{\wedge}$*2ia*) o trocaiche (*2tr*$_{\wedge}$). Quale dovrà essere il criterio per operare la scelta? Ancora una volta analizzare attentamente il *contesto* in cui la sequenza è inserita: se essa fa parte di un periodo o di una strofe in cui siano prevalenti sequenze giambiche o trocaiche, si tratta di ${}_{\wedge}$*2ia* (opp. *2tr*$_{\wedge}$); se, invece, nell'ambito del periodo o della strofe questi ritmi sono assenti o comunque non prevalenti, ritengo sia opportuno interpretare la sequenza come *lec*, soprattutto quando costituisca clausola di periodo o di strofe. Interpreterei dunque come ${}_{\wedge}$*2ia* (opp. *2tr*$_{\wedge}$):

Trach. 206, 651 = 659 δυστάλαινα καρδίαν = ἔνθα κλῄζεται θυτήρ (*3ia sync*);
Ant. 363 = 374 -σων δ' ἀμηχάνων φυγὰς = -νοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν (*2tr*$_{\wedge}$), 587 = 599, 591 = 602 θῖνα καὶ δυσάνεμοι = νερτέρων ἀμᾷ κόνις (*3ia sync*);
Ai. 868, 871;
OT 191 = 204, 199 = 212, 201 = 214, 653 = 682, 660 = 689 -των θεῶν θεὸν πρόμον = -πον μὲν οὐχ ἅπαξ μόνον (*3ia sync*), 863 = 873 -η φέροντι μοῖρα τὰν = -ει τύραννον· ὕβρις, εἰ (*3ia sync*), 1204 = 1213 -ειν τίς ἀθλιώτερος = -κονθ' ὁ πάνθ' ὁρῶν χρόνος (*3ia sync*), 1205 = 1214 ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις = τὸν ἄγαμον γάμον πάλαι, 1338 = 1358;
El. 208 = 228, 478 = 493 τέκνον, οὐ μακροῦ χρόνου = -λήμαθ' οἷσιν οὐ θέμις (*3ia sync*);
Phil. 201 = 210 τί τόδε; προὐφάνη κτύπος = λέγ' ὅ τι. φροντίδας νέας (*3ia sync*), 683 = 699 -ξας τιν', οὔτε νοσφίσας = -σειεν, εἴ τις ἐμπέσοι (*3ia sync*), 1171;
OC 1239 -μων ὅδ', οὐκ ἐγὼ μόνος (*3ia sync*), 1566 = 1577, 1677 = 1704 -τιν μὲν εἰκάσαι, φίλοι = -ραξεν οἷον ἤθελεν (*3ia sync*), 1685 = 1712 (*2tr*$_{\wedge}$), 1687 = 1714 -σοιστον ἕξομεν τροφάν = -ρημος ἔθανες ὧδέ μοι (*2tr*$_{\wedge}$), 1689 = 1716 Ἀίδας ἕλοι πατρὶ = ἐπιμένει σέ τ', ὦ φίλα (*2tr*$_{\wedge}$).

Interpreterei, invece, come *lec*:

Trach. 634 = 641;
Ant. 1139 = 1148;
OT 884 = 898 ἢ λόγῳ πορεύεται = γᾶς ἐπ' ὀμφαλὸν σέβων, 886 = 899, 888 = 901; 265
El. 855 = 866;
Phil. 685 = 701 ὤλλυθ' ὧδ' ἀναξίως = εἷρπε δ' ἄλλοτ' ἀλλ<αχ>ᾶ[19];
OC 209, 1563 = 1574 -θῆ κάτω νεκρῶν πλάκα = Ταρτάρου, κατεύχομαι;
TrGF 142, col. II, vv. 5, 8 Ἑλλάς, οὐχὶ Μυσία.

[19] Se accettassimo il testo tradito, avremmo un caso rarissimo di responsione libera *lec* = *ith*.

Diversa è la situazione in E u r i p i d e , nel quale la sequenza da noi presa in esame compare nella stragrande maggioranza dei casi nella forma pura, tanto da far ritenere eccezionali[20] i versi o i *cola* in cui c'è presenza di ἄλογος in seconda sede. Vedremo, in sede di conclusioni, come valutare questo fatto. Per queste sequenze d'altronde, come già abbiamo visto per Sofocle, è sempre possibile l'interpretazione come ‸*2ia* (opp. *2tr*‸), tenendo conto del contesto, giambico o trocaico, in cui sono inserite. Ecco l'elenco delle sequenze impure:

Alc. 214 = 228;
Hipp. 1149;
El. 480;
IT 865, 1254 = 1279 -σεις, ἐν ἀψευδεῖ θρόνῳ = -τωπὸν ἐξεῖλεν βροτῶν;
Phoen. 120 πρόπαρ ὃς ἀγεῖται στρατοῦ;
Or. 1361 = 1545, 1442 -δραν παλαιᾶς ἑστίας;
IA 241 = 252 σῆμ' Ἀχιλλείου στρατοῦ = -μόν γε φάσμα ναυβάταις.

La presenza quasi esclusiva, in Euripide, di sequenze p u r e potrebbe far credere che ogni sequenza pura sia un vero *lec* e debba essere interpretata come tale, come appunto fa Schroeder 1928. Tuttavia il fatto che Euripide usi quasi sempre questa sequenza nella forma pura non significa *ipso facto* che questa possa essere interpretata *solo* come *lec.* Molte delle sequenze pure, infatti, possono e debbono essere considerate come versi o 266 *cola* giambici o trocaici, nei quali l'elemento libero è realizzato da una sillaba breve. È evidente che contesti anche solo prevalentemente giambici o trocaici qualificano la sequenza pura come ‸*2ia* o come 2*tr*‸: in *Hel.* 330 ss., per esempio, sarà opportuno considerare il *colon* 359 come 2*tr*‸, perché è clausola di un periodo (vv. 356-359) prevalentemente trocaico, che presenta lo schema metrico 6*da* || 2*tr* | 2*tr*‸ *cr tr* 2*tr*‸ ‖[21], mentre il v. 360 sarà da interpretare come ‸2*ia*, perché verso di apertura di una sezione prevalentemente giambica. Bisogna poi aggiungere, per Euripide come pure per Aristofane, che quando sequenze pure compaiono in serie κατὰ στίχον più o meno lunghe, è preferibile, a mio parere, considerarle come 2*tr*‸ piuttosto che come *lec*, proprio perché, a differenza del 2*tr*‸, il lecizio è un tipico verso

[20] Anche se il numero delle sequenze impure in Euripide è, in valore assoluto, quasi uguale a quello di Eschilo e di Sofocle, la loro eccezionalità appare evidente quando consideriamo il numero delle sequenze impure in relazione a quello delle pure. La percentuale risulta, infatti, inferiore al 5%: per nove sequenze impure ne abbiamo più di duecento pure. Tralasciando Eschilo per la particolarità della sua metrica, è interessante notare che il rapporto percentuale in Sofocle è di circa il 15%.

[21] Indico con ‖ fine di periodo, secondo la proposta di Rossi 1966, p. 197 n. 1.

o *colon* di clausola, o tale che lo troviamo quasi sempre inserito in contesti metricamente molto vari e notevolmente ‘allotri’, in modo da apparire vivacemente ‘staccato’ rispetto ad essi. È preferibile perciò considerare come $2tr_{\wedge}$ i versi o i *cola* di sezioni simili a *Phoen.* 239 ss. = 250 ss., dove abbiamo sette sequenze pure usate κατὰ στίχον. Seguendo questi criteri, interpreterei come $2tr_{\wedge}$ le seguenti sequenze p u r e:

Cycl. 364;
Her. 133 οὐ λέλοιπεν ἐκ τέκνων, 134;
Hel. 178 = 190 νέκυσιν ὀλομένοις λάβῃ = Πανὸς ἀναβοᾷ γάμους, 235, 236, 237, 239 ἁ πολυκτόνος Κύπρις, 240, 245, 248 Πριαμίδαισιν Ἑλλάδος, 251, 352, 353 διὰ δέρης ὀρέξομαι, 359;
Phoen. 239 = 250, 240 = 251, 241 = 252, 242 = 253, 243 = 254, 244 = 255, 245 = 256, 249 = 260, 638 = 657, 639 = 658, 642 = 661, 643 = 662, 644 = 663, 646 = 665, 1031 = 1055, 1038 = 1063 = διαδοχαῖς ἀνὰ πτόλιν = λιθόβολον κατειργάσω, 1567, 1569, 1719, 1720, 1721;
Or. 1461;
Bacch. 588, 603;
IA 1292, 1293 (con anaclasi nel primo piede).

Interpreterei come $_{\wedge}2ia$ o comunque come sequenze giambiche queste sequenze, anch’esse p u r e:

Cycl. 356 -ας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ (3*ia sync*);
Andr. 276 = 286, 1031 = 1041 νιν κέλευμ’ ἐπεστράφη = -νάτορ’. οὐχὶ σοὶ μόνᾳ (3*ia sync*), 1209 = 1222, 1210 = 1223;
Suppl. 366 = 370, 368 = 372, 600 = 610 τάνδε προσφέρεις νέαν = δαίμονας σύ γ’ ἐννέπεις (3*ia sync*), 601 = 611 Παλλάδος κριθήσεται = -λοι νέμουσι συμφοράς (3*ia sync*), 603 = 613 κέρδος· εἰ δ’ ἀρείφατοι = τῷ πάρος διόλλυσαι (3*ia sync*), 780 = 788, 782 = 790 -δων μὲν εἰσιδεῖν μέλη = -πιζον ἂν πεπονθέναι (3*ia sync*), 784 = 792, 799 = 812, 800 = 813 -πύσατ’ ἀντίφων’ ἐμόν = ἄξι’ οὐδ’ ὑπ’ ἀξίων (3*ia sync*), 805 = 818 τῶν γ’ ἐμῶν κακῶν ἐγώ = πημάτων γ’ ἅλις βάρος (3*ia sync*), 806 = 819 <...> = τοῖς τεκοῦσι δ’ οὐ λέγεις, 1128 = 1135, 1129 = 1136, 1143 = 1150 σῶν κλύεις τέκνων γόους = -ποῦ με δέξεται γάνος (3*ia sync*); 267
Her. 412 = 429 ἄγορον ἁλίσας φίλων = βίοτον, οὐδ’ ἔβα πάλιν, 414 = 431 †χρυσεόστολον φάρος† = τὰν δ’ ἀνόστιμον τέκνων;
Troad. 1066 = 1077 -δαῖα κισσοφόρα νάπη = μοι τάδ’ εἰ φρονεῖς, ἄναξ (3*ia sync*), 1302 = 1317 τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων = μέλαθρα καὶ πόλις φίλα (3*ia sync*), 1304 = 1319 τοὺς θανόντας ἀπύεις = γᾶν πεσεῖσθ’ ἀνώνυμοι (3*ia sync*);
El. 477 ἀμφὶ νῶθ’ ἵετο κόνις (3*ia sync*), 481, 1182 = 1195, 1222 = 1228;
IT 867;
Hel. 167 = 179, 168 = 180, 196 = 215, 197 = 216, 198 = 217, 199 = 218, 230 -λανίας ἀπὸ χθόνος (3*ia sync*), 231 δακρυόεσσαν Ἰλίῳ (3*ia sync*), 232 ἔνθεν ὀλόμενον σκάφος, 241, 242 Διὸς ὑπαγκάλισμα σεμ-, 331, 333, 337 -εντα λόγον ἀκούσομαι, 338, 341, 344, 345, 346, 360;

Phoen. 132 -λος ὅδε τευχέων τρόπος (3*ia sync*), 314, 676, 678, 681, 682, 683, 684, 687 πέμπε πυρφόρους θεάς, 689, 1561, 1723 δυστυχεστάτας φυγάς (3*ia sync*), 1724 τὸν γέροντά μ' ἐκ πάτρας (3*ia sync*), 1726 οὐχ ὁρᾷ Δίκα κακούς (3*ia sync*), 1727 οὐδ' ἀμείβεται βροτῶν (3*ia sync*), 1740, 1741, 1744 νέκυς ἄθαπτος οἴχεται (3*ia sync*), 1748, 1750;

Or. 965 = 976 -τω δὲ γᾶ Κυκλωπία = πανδάκρυτ' ἐφαμέρων (3*ia sync*), 969 = 980, 996, 1408 οἳ δὲ πρὸς θρόνους ἔσω;

IA 231 = 242 εἰς ἀριθμὸν ἤλυθον = -ων δὲ ταῖσδ' ἰσήρετμοι (3*ia sync*), 232 = 243, 233 = 244 -κεῖον ὄψιν ὀμμάτων = -κιστέως στρατηλάτας (3*ia sync*), 234 = 245 -σαιμι, μέλινον ἁδονάν = Ταλαὸς ὃν τρέφει πατήρ (3*ia sync*), 236 = 247, 237 = 248 -τας ὁ Μυρμιδὼν Ἄρης = -κοντα ναῦς ὁ Θησέως (3*ia sync*), 238 = 249 -κοντα ναυσὶ θουρίαις = -ῆς ἐναυλόχει, θεάν (3*ia sync*), 239 = 250 εἰκόσιν κατ' ἄκρα Νη- = μωνύχοις ἔχων πτερω- (3*ia sync*), 240 = 251, 253 = 265 -τῶν δ' ὅπλισμα πόντιον = -νας δὲ τὰς Κυκλωπίας (3*ia sync*), 254 = 266 -κοντα νῆας εἰδόμαν = -ρέως ἔπεμπε ναυβάτας (3*ia sync*), 255 = 267 -οισιν ἐστολισμένας = ἑκατὸν ἠθροϊσμένους (3*ia sync*), 257 = 269, 259 = 271, 260 = 272, 261 = 273, 263 = 275 Οἰλέως τόκος κλυτάν = σῆμα ταυρόπουν ὁρᾶν (3*ia sync*), 264 = 276, 1335 Δαναΐδαις τιθεῖσα Τυν- (3*ia sync*), 1476, 1481, 1482, 1483 τὰν μάκαιραν· ὡς ἐμοῖ- (3*ia sync*), 1498 μᾶτερ ὦ Πελασγία (3*ia sync*), 1506, 1511, 1515, 1520, 1521.

Phaeth. 100 Diggle = *TrGF* 774, 57[22];

TrGF 120, 2.

268 Nell'individuazione, invece, dei veri *lec* vale il criterio che abbiamo già usato per Sofocle (vd. p. 7); ci accorgiamo che Euripide, pur presentando contesti che già erano presenti in Sofocle (coriambici o enoplio-prosodiaci), inserisce questa sequenza anche in contesti diversi, così che più volte, per esempio, troviamo il lecizio strettamente legato a sequenze dattiliche (*Andr.* 135 s. = 141 s., dove abbiamo addirittura l'asinarteto 6*da* | *lec*). Ma la cosa più significativa per chi, come me, crede nel lecizio come verso o *colon* che ha una sua precisa realtà ritmica non confondibile né con il ritmo trocaico né con quello giambico, è senz'altro il fatto che Euripide ama molto legare il lecizio con l'itifallico, che non solo ha dimensioni simili, ma presenta anch'esso un andamento ritmico in cui non c'è posto per l'ἄλογος (–⏑–⏑––) ed è costruito non κατὰ μέτρον: si veda per esempio *Andr.* 484 s. = 492 s. che presenta *lec ith* in sinafia, o anche *Her.* 130 s. dove abbiamo inversamente *ith lec* in sinafia. In alcuni casi, poi, è clausola di strofe. Ecco, dunque, l'elenco di quelli che a me sembrano veri *lec*:

Cycl. 359, 609, 611, 614 δαλὸς ἠνθρακωμένος (preceduto da 'spondeo'), 616, 622 -πος λιπὼν ἐρημίαν;

[22] Diggle 1970.

Alc. 267;
Hipp. 67, 530 = 540 -τρων ὑπέρτερον βέλος = -δοῦχον, οὐ σεβίζομεν, 532 = 542 -τας ἵησιν ἐκ χερῶν = -σας ἰόντα συμφορᾶς;
Andr. 121 = 130 δυσλύτων πόνων τεμεῖν = πόντιας θεοῦ. τί σοι, 136 142, 138 = 144 οὐ φίλων τιν' εἰσορᾷς = -τῳ φέρουσα τυγχάνω, 294 = 302 ἁ τεκοῦσά νιν <μόρον> = δούλιον, σύ τ' ἂν γύναι, 295 = 303;
Hec. 1092;
Suppl. 620 = 628 εἴ σέ τις θεῶν κτίσαι = τᾶς παλαιομάτορος;
Her. 131;
Ion 1476;
Troad. 1093 = 1111;
El. 485;
Hel. 211 = 228 -τα, νεανιᾶν πόνον = Χαλκίοικον ὀλβιεῖς, 368;
Phoen. 649 = 668, 651 = 670, 652 = 671, 656 = 675;
Or. 1378, 1379 (con anaclasi nel primo piede), 1457 ἀμφιπορφυρέων πέπλων;
Bacch. 571, 578, 579;
IA 1490, 1492, 1509.

Naturalmente la distinzione fra *lec* da una parte e ‸*2ia* o *2tr*‸ dall'altra non è sempre agevole; spesso, infatti, ci troviamo di fronte a casi di difficile interpretazione proprio per l'ambiguità dei contesti, ambiguità spesso accresciuta, dalla perdita della musica, che doveva agire come elemento chiarificatore in molti casi che ci sembrano di difficile interpretazione ritmica. Forse erano chiariti dall'accompagnamento musicale casi come *Hel.* 202 ss. = 221 ss., dove i tre *lec*, che seguono un *ith* e precedono tre *2tr*, sono un chiaro esempio di modulazione ritmica (dalla cellula itifallica all'andamento così chiaramente dimetrico dei trochei attraverso le cellule lecizie: *ith lec 2tr*). La sequenza, in questo caso, è bivalente, e cioè vale sia come *lec* (in quanto segue a un *ith*) sia come *2tr*‸ (come 'introduzione' ai trochei che seguono). Tipici esempi di modulazione ritmica mi paiono: 269

Andr. 484 = 492; *Suppl.* 624 = 632; *Troad.* 319 = 335 (con anaclasi nel primo piede); *Hel.* 202-204 = 221-223 (la sezione modulante non si limita qui, come negli altri casi, ad un solo verso, ma si estende a tre sequenze); *Or.* 1372; *IA* 1496.

Mentre in Euripide, come abbiamo visto, c'è una fortissima maggioranza di sequenze pure, che poi a seconda dei contesti potevamo interpretare o come *lec* o come ‸*2ia* o come *2tr*‸, in Aristofane[23] sequenze pure ed impure quasi si equivalgono per numero, inserite, però, in contesti che levano ogni dubbio, nel senso che, mentre quelle impure appaiono

[23] Utili mi sono stati White 1912 e Prato 1962.

sempre chiaramente come *2tr*$_\wedge$ (opp. $_\wedge$*2ia*) proprio in virtù del contesto, quelle p u r e *possono* essere veri lecizi (sarà ancora il contesto, come già in Euripide, a guidarci nell'interpretazione *lec* opp. *2tr*$_\wedge$ o $_\wedge$*2ia*). Per portare solo un esempio: in *Ran.* 1482 ss. = 1491 ss.

μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων	χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.	παρακαθήμενον λαλεῖν,
πάρα δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν	ἀποβαλόντα μουσικήν

troviamo tre bei casi di *2tr*$_\wedge$. Che qui si tratti di *2tr*$_\wedge$ non ci è solo assicurato dall'elemento libero in seconda sede (in tutti e tre i casi!), ma ci è confermato anche dal contesto, che ci mostra una strofe prevalentemente trocaica, aperta dai nostri tre *2tr*$_\wedge$, articolata nella parte centrale in cinque *2tr* e chiusa da un *ith*. In *Vesp.* 1070 = 1101 il *colon* σχῆμα κεὐρυπρωκτίαν = -πτουσιν οἱ νεώτεροι è, invece, puro; tuttavia, anche in questo caso dobbiamo considerarlo come *2tr*$_\wedge$, perché, pur essendo clausola, lo è di una strofe quasi tutta trocaica; al contrario in *Eq.* 619 = 686 il *colon* puro -θοις
270 ἅπαντά μοι σαφῶς = καὶ δόλοισι ποικίλοις può essere meglio interpretato come *lec*, proprio perché è inserito in una sequenza cretica, che lo individua fortemente. Mi sembra opportuno fornire anche per Aristofane l'elenco delle sequenze impure, delle sequenze pure da interpretarsi come *2tr*$_\wedge$ (opp. $_\wedge$*2ia*) e delle sequenze pure da considerarsi come veri *lec.*

Sequenze i m p u r e:

Ach. 1159 = 1171 κᾆτα μέλλοντος λαβεῖν = -εν δ' ἔχων τὸν μάρμαρον (*3ia sync*);

Nub. 1309 = 1317;

Vesp. 345 = 379, 1012 μὴ πέσῃ φαύλως χαμᾶζ', 1063 = 1094, 1065 = 1096, 1268 μᾶλλον, οὐκ τῶν Κρωβύλου, 1274, 1328, 1330;

Pax 1138 = 1170, 1139 = 1171;

Av. 924 -κεῖα Μουσάων φάτις (*ch 2tr*$_\wedge$), 1471 1483 = 1554 = 1695, 1472 = 1484 = 1555 = 1696, 1475 = 1487 = 1558 1699, 1476 = 1488 = 1559 = 1700, 1477 = 1489 = 1560 = 1701 (è un *2tr*), 1481 1493 = 1564 = 1705;

Lys. 287 = 297 ($_\wedge$*2ia*), 290 = 300 ($_\wedge$*2ia*), 293 = 303, 797 = 821, 798 = 822, 799 = 823, 800 = 824, 1045 = 1060 = 1191 = 1205, 1053 = 1068 μηδ' ἐρέσθαι μηδένα = 1198 = 1212, 1054 = 1069 ἀλλὰ χωρεῖν ἄντικρυς = 1199 = 1213, 1057 = 1071 = 1202 = 1215;

Thesm. 439 = 527 εὖ διεζητημένους = οὐδὲ τολμῆσαί ποτ' ἄν, 442 = 530, 465 περιφανῶς δοῦναι δίκην;

Ran. 234 ἔνυδρον ἐν λίμναις τρέφω, 242 φθεγξόμεσθ', εἰ δή ποτ' εὐ-, 264 οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμέ, 535 = 542 στρώμασιν Μιλησίοις = 591 = 599 ἄρτι συννοούμενος, 537 μᾶλλον ἢ γεγραμμένην = 544 = 593 τοῦ θεοῦ μεμνημένον = 601 -ράσεταί μ' εὖ οἶδ' ὅτι, 539 = 547 = 595 = 603 καὶ βλέποντ' ὀρίγανον, 541 = 548 = 597 = 604, 817

= 821 = 825 = 829 (parodia eschilea; forse *cr ia*?), 899 = 997, 902 = 1000, 904 -λὰς ἀλινδήθρας ἐπῶν = 1003 καὶ καθεστηκὸς λάβης, 1310 (parodia euripidea, cf. *TrGF* 856, 2), 1315 (parodia euripidea), 1358 -κλούμενοι τὴν οἰκίαν (*cr ia*), 1370, 1482 = 1491, 1483 = 1492, 1484 = 1493;

Eccl. 289 = 300 ὦνδρες· ἠπείλησε γάρ = τούσδε τοὺς ἐξ ἄστεως (‸*2ia*), 903, 904 -θεῖ· σὺ δ', ὦ γραῦ, παραλέλεξ-, 909 κἀπὶ τῆς κλίνης ὄφιν, 955, 957, 1179 (‸*2ia*).

Sequenze p u r e da interpretarsi come *2tr*‸ (opp. ‸*2ia*):

Ach. 282, 1195 -ακτὸν ἂν γένοιτό μοι (*3ia sync*), 1196 εἴ μ' ἴδοι τετρωμένον (*3ia sync*), 1205 τραυμάτων ἐπωδύνων (‸*2ia*), 1206 χαῖρε, Λαμαχίππιον (‸*2ia*);

Nub. 1154 τἄρα τὰν ὑπέρτονον (*3ia sync*), 1155 κλάετ', ὦβολοστάται (*3ia sync*), 1308 = 1316;

Vesp. 411 = ?, 732 = 746 -τις τοιαῦτ' ἐνουθέτει = -οντος οὐκ ἐπείθετο (*3ia sync*), 1070 = 1101, 1267 σκαιὸς οὐδεπώποτε, 1270;

Av. 633, 852 (parodia sofoclea, cf. *TrGF* 489) = 896 (‸*2ia*);

Lys. 292 = 302, 801 = 825, 1280, 1281 ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγέχορον, 1283, 1286; 271

Thesm. 317 καὶ σύ, παγκρατὲς κόρα (‸*2ia*), 664 ἄλλος αὖ λέληθεν ὤν, 667, 954 κοῦφα ποσίν, ἄγ' εἰς κύκλον, 960 = 963 = 967 ὥσπερ ἔργον αὐτίκα, 1023 (‸*2ia*), 1026 (‸*2ia*), 1038 ὦ τάλας ἐγώ, τάλας;

Ran. 249, 255, 260, 265, 897 = 994, 1371, 1372;

Eccl. 907 τό τ' ἐπίκλιντρον ἀποβάλοις.

Sequenze p u r e che interpreterei come *lec*:

Eq. 332, 619 = 686;

Av. 630 -λησα καὶ κατώμοσα, 739, 1756, 1758, 1760, 1762, 1765;

Lys. 1272;

Thesm. 1048 τίς ἐμὸν οὐκ ἐπόψεται;

Ran. 209 βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ (= 220, 223, 225, 235, 239, 250, 256, 261, 267)[24];

Eccl. 962.

Concludiamo. Eschilo è ambiguo, perché le sue cellule ritmiche *cr ˘ia* potrebbero anche essere interpretate, prese isolatamente, come lecizi; ma sono i contesti, che, come abbiamo visto, in molti casi rivelano il suo stile 'atomistico', a non essere propizi a tale interpretazione e che spesso, più che *lec* o *2tr*‸ (opp. ‸*2ia*), consigliano di vedervi *cr ia* o *tr cr*. Sofocle ci offre, accanto a sequenze impure, sequenze pure in cui si possono riconoscere dei veri lecizi. Euripide quasi 'normalizza' la sequenza nella forma pura, anche

[24] L'interpretazione metrica di βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ è molto difficile: potrebbe essere un *extra metrum,* oppure un *2tr*‸, oppure un *lec*. Considerandolo *in metro*, ho preferito interpretarlo come *lec*, perché risulti, onomatopeico com'è, più evidenziato nell'ambito del prevalente ritmo giambo-trocaico di tutto il canto.

quando essa valga come sequenza trocaica o giambica. Aristofane presenta le due forme, che i contesti fanno considerare o come *lec* o come *2tr*$_{\wedge}$ (opp. $_{\wedge}$*2ia*). Ma è importante poter ribadire, dopo l'analisi del materiale, che per tutte le sequenze impure l'interpretazione *lec* è da scartare. *Lec* sono solo alcune delle sequenze pure e solo di quelle.

Abbiamo detto che la maggior parte dei metricisti moderni non distingue, almeno per l'età classica, il lecizio dal *2tr*$_{\wedge}$, non solo quando la sequenza è pura, il che potrebbe derivare dalla semplice difficoltà di decidere, ma neppure quando essa è impura, il che è francamente scorretto a stare ai 272 risultati della nostra indagine sui materiali, risultati qui sotto riassunti in forma tabulare sia per le sequenze pure sia per le impure:

	Eschilo	Sofocle	Euripide	Aristofane
Impure	*cr ia* (o *tr cr*) raramente *2tr*$_{\wedge}$ (o $_{\wedge}$*2ia*)	$_{\wedge}$*2ia*	$_{\wedge}$*2ia* (o *2tr*$_{\wedge}$)	*2tr*$_{\wedge}$ (o $_{\wedge}$*2ia*)
Pure	*cr ia* (o *tr cr*) raramente *lec*	*lec* $_{\wedge}$*2ia* (o *2tr*$_{\wedge}$)	*lec* $_{\wedge}$*2ia* (o *2tr*$_{\wedge}$)	*lec* *2tr*$_{\wedge}$ (o $_{\wedge}$*2ia*)

D'altra parte dimetro trocaico catalettico, lecizio ed euripideo erano considerati la stessa cosa già in Hephaest. p. 18,7 Consbruch ἔστι δὲ ἐπίσημα ἐν αὐτῷ καταληκτικά· δίμετρον μὲν καταληκτικὸν τὸ καλούμενον Εὐριπίδειον ἢ Ληκύθιον. I due ultimi nomi[25] ci riportano ad Euripide: uno è addirittura coniato sul nome stesso del tragediografo, l'altro deriva dalla parodia aristofanea (ληκύθιον ἀπώλησεν, *Ran.* 1208 ss.) ai prologhi euripidei. Perché il *2tr*$_{\wedge}$ viene così legato al nome di Euripide? Certamente non perché Euripide ne sia l'εὑρετής, ma perché è colui che ha voluto normalizzarlo nella forma olotrocaica. Così lo schema metrico di questo verso, in cui l'elemento libero è realizzato per *normalizzazione* da una sillaba breve, veniva a coincidere con quello di un verso molto più antico, e cioè il vero e proprio *lec*, attestato già in Archiloco (fr. 205 T. = 322 W.), ma ancora usato dallo stesso Euripide, in cui non c'era posto per l'ἄλογος (cf. l'itifallico). Purtroppo, successivamente

[25] Sull'origine dei nomi dei versi greci molto importante è la raccolta di materiali in Leichsenring 1888, dove la voce *euripideum* è a p. 9.

(forse in epoca alessandrina), quando il termine ha assunto la sua accezione metrica come sinonimo di dimetro trocaico catalettico, per indicare cioè sequenze simili a ληκύθιον ἀπώλεσεν, esso è servito ad indicare anche il tipo 273 di verso testimoniato in Archiloco, che ormai, dopo Euripide, non doveva aver più una sua realtà autonoma rispetto al 2$tr_{\wedge}$. Si ingenerava così anche a livello terminologico la confusione fra due versi che in epoca classica erano ancora distinti: il verso che non ammette elemento libero nel suo schema metrico – e *solo* a questo ritengo sia opportuno attribuire la denominazione *lec* – ed il 2$tr_{\wedge}$, che, ovviamente, può presentarsi anche nella forma pura.

Efestione confonde, e la sua confusione rispecchia forse una sensibilità ritmica lentamente trasformatasi; ma a noi interessa distinguere, se vogliamo capire il punto di partenza arcaico e seguire l'evoluzione di tale sensibilità, che sembra chiaramente testimoniata nella lirica scenica del V secolo[26].

[26] Per questo lavoro sono debitore a Luigi Enrico Rossi per le ampie discussioni avute con lui; a Dietmar Korzeniewski e Scevola Mariotti per la lettura del manoscritto. Da tutti e tre ho avuto contributi che ho utilizzato liberamente.

IL *COLON* NELLA TEORIA METRICA

All'inizio del secolo scorso Boeckh ritrovava i criteri per determinare la fine di verso; la 'scoperta' era importante per tutti i tipi di verso, ma particolarmente per i versi lirici, perché costituiva la necessaria premessa per riaprire il discorso sulla metrica lirica dopo un silenzio durato quasi duemila anni, da quando, cioè, era venuta meno la capacità di riconoscere e 'definire' nell'ambito di una qualsiasi composizione lirica i *cola* e soprattutto i versi che la costituivano con la conseguente impossibilità di ristabilire il dato più importante, cioè la sua sticometria[1]. Dalla lettura delle pagine di Boeckh – ma questo era stato detto con molta chiarezza già da Efestione, tanto che Boeckh ritiene opportuno citare le sue parole – si ricava che condizione indispensabile perché una sequenza[2] possa essere interpretata come verso è il fatto che essa finisca con fine di parola[3]. Solo in presenza di fine di parola, infatti, si può determinare quella pausa che isoli la sequenza dal contesto e, rendendola *autonoma* rispetto ad esso, le fornisca la caratteristica prima ed essenziale del verso: il fatto di essere un'entità ritmica «indipendente da 274 quanto precede e da quanto segue»[4]. Mi sembra peraltro opportuno ricor-

«Rivista di filologia e di istruzione classica», 102 (1974), pp. 273-282.

[1] L'uso di questo termine, come alternativa del termine 'colometria' – finora il solo in uso comune – per indicare in modo specifico la divisione in versi nell'ambito di una strofe, è stata proposta da Korzeniewski 1998, p. 20.

[2] Mi servo di questo termine attribuendogli un valore piuttosto ampio, tale che possa indicare sia i versi sia i *cola* nei casi in cui non sia necessario insistere sulle caratteristiche proprie del verso in contrapposizione a quelle del *colon.* Nel termine generico di 'sequenza' si possono così riunire i termini specifici di 'verso' e di *colon.*

[3] In particolare su questo argomento in Boeckh 1811-1821, I. 2 p. 82 si legge: «sed versum debere perfecto finiri vocabulo, tum illud, quo separantur versus, postulat silentium, tum rectissime praecipit Hephaestio: πᾶν μέτρον, inquit, εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν» (Hephaest. p. 14, 22 Consbruch). E ancora (pp. 308 s.): «Accedit, quod integro vocabulo versum finiri necesse est».

[4] Questa formulazione fa parte della precisa definizione del verso che si trova in Dain 1965, p. 47.

dare che, se condizione indispensabile per considerare una sequenza come verso è la presenza di fine di parola, la *certezza* di questa interpretazione è data solo dalla presenza di iato o di *elementum indifferens* (*syllaba anceps*, secondo la terminologia boeckhiana), che costituiscono il secondo ed il terzo criterio di Boeckh per la determinazione di fine di verso.

Una sequenza, invece, che non termini con fine di parola non può assolutamente costituire un verso, proprio perché lo stretto legame con la sequenza successiva, che è determinato dalla continuità verbale fra le due sequenze e che causa l'impossibilità di avere una pausa nel punto di giuntura, qualifica quella sequenza come sezione non autonoma di una struttura metrica più ampia (sia essa un verso o un sistema): è cioè un *colon*. Bisogna di nuovo ricordare, però, che *cola* possono essere anche sequenze che presentino fine di parola (ma non iato o *elementum indifferens*); solo che, mentre per queste ultime l'interpretazione come *cola* è *solo possibile* e quindi non certa (potrebbero, infatti, anche essere dei versi), per le precedenti (sequenze senza fine di parola) questa interpretazione è l'*unica possibile* e quindi sicura. Fermo restando il fatto che né gli uni né gli altri sopportano la presenza di iato o di *elementum indifferens* (che restano le caratteristiche che individuano i versi), l'elemento caratterizzante dei *cola* sicuri rispetto ai *cola* possibili, secondo la distinzione che abbiamo or ora tracciato, è dunque la mancanza, nei primi, di fine di parola, e cioè la presenza di sinafia. Anche se quando si parla di sinafia si pensa immediatamente alla sinafia determinata da *sandhi* verbale (quando fra un *colon* ed il successivo c'è continuità di parola), è merito di uno studioso moderno avere individuato un altro tipo di *sandhi* che potrebbe determinare la sinafia: il *sandhi* prosodico (quando la quantità dell'ultima sillaba di un *colon* è stabilita col concorso della sillaba iniziale del *colon* successivo)[5]. È importante, però, far subito notare che, mentre il *sandhi* verbale è un fatto oggettivo, il *sandhi* prosodico è sempre il
275 risultato di una scelta soggettiva di interpretazione metrica che lo studioso fa affinché la sequenza che sopporta gli effetti dell'eventuale *sandhi* prosodico sia meglio inserita nel contesto metrico di cui fa parte[6]. Per questa ragione

[5] Irigoin 1967, pp. 70 ss.

[6] Per chiarire quanto detto riporto qui il caso di Soph. *OT* 151 s. = 158 s.:

ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι, τίς ποτε	πρῶτά σε κεκλόμενος, θύγατερ Διός,
τᾶς πολυχρύσου	ἄμβροτ' Ἀθάνα,

che costituiscono le due sequenze iniziali di una strofe formata in prevalenza da alcmani ed adoni; tenendo conto di questo contesto, risulta naturale considerare anche la prima sequenza come un alcmanio. Questa interpretazione, però, sembra essere messa in discussione dalla presenza, nell'antistrofe, di un cretico in quarta sede -τερ Διός (⏖ ⏑ – ‖), che non permetterebbe

quando nel corso dell'articolo si parlerà di sinafia ci si riferirà sempre solo a quella determinata da *sandhi* verbale[7].

La distinzione fra *cola* sicuri e *cola* solo possibili, che potrebbe sembrare forse utile solo a determinare un fatto particolare (la struttura metrica di *un* passo), mi pare assuma una certa importanza anche per chi voglia stabilire 276 lo schema metrico non di una ben determinata sequenza lirica, ma di tutto un tipo di sequenza (p. es. non di un singolo reiziano in particolare, ma di tutti i reiziani e cioè del reiziano in generale).

Una sequenza rivela, infatti, la sua vera struttura metrica solo quando si presenta sotto forma di *colon* in sinafia col *colon* successivo, perché solo in questo caso l'ultima sillaba non subisce l'influenza della 'indifferenza' determinata dalla pausa di fine di verso. Solo analizzando tutti i casi in cui una certa sequenza compare come *colon* in sinafia, noi saremo in grado di determinare lo schema generale astratto di quel tipo di sequenza, e cioè di determinare la natura del suo ultimo elemento (*longum* [con sottospecie *biceps*] o breve o libero)[8].

di riconoscere in quella sequenza un alcmanio. La difficoltà può essere superata solo se facciamo *sandhi* prosodico fra le due sequenze dell'antistrofe -τερ Διό- (⏓⏑⏑) (-ς) ἅμ-, considerandole perciò *cola* in sinafia; ricostituito in questo modo, anche nella quarta sede, l'andamento dattilico, possiamo interpretare la prima sequenza come un alcmanio, com'è suggerito dal resto della strofe.

[7] Naturalmente sono stati considerati in sinafia anche quei *cola* che terminano con una parola la cui vocale finale sia elisa di fronte alla vocale iniziale del *colon* successivo; ugualmente in sinafia sono stati considerati i *cola* che terminano con una prepositiva: articolo (ὁ, ἡ, τό, ecc.), preposizioni (ἐν, εἰς, ἀνά, ecc.), congiunzioni (καί, ὡς, ἤ, ecc.), negazioni (οὐ, μή, ecc.), ὦ del vocativo; e i *cola* seguiti da un *colon* che inizia con una pospositiva: particelle (τε, γε, δέ, ecc.), pronomi non ortotonici (με, μοι, ecc.). Se, invece, una sequenza è chiusa da un gruppo formato da prepositiva + pospositiva, non è stata considerata *colon* in sinafia in quanto un tale gruppo va ritenuto ortotonico. Sulle appositive, sulla loro classificazione, sul loro comportamento si veda Fränkel 1960, pp. 142-147. È senz'altro significativo che, se si eccettuano i casi in cui è necessario ammettere la presenza di un εἶδος Σοφόκλειον (come, per esempio, in Soph. *OC* 1068 -νος, πᾶσα δ' ὁρμᾶται κατά ||^{H} ἀμ-), i *cola* la cui sinafia è determinata dalla presenza di una appositiva, nell'applicazione del principio del *colon* in sinafia, che formuleremo più avanti, non presentano mai un comportamento diverso da quello dei *cola* la cui sinafia è determinata da continuità verbale.

[8] Solo nell'ambito della metrica recitativa l'ultimo elemento di un verso è *sempre* indifferente; i versi recitati, infatti, sono per definizione entità ritmiche autonome di serie stichiche, e cioè 'self-contained'. *In lyricis*, invece, mentre i veri versi sono chiusi indifferentemente da una sillaba breve o lunga, conseguenza dell'*indifferens* finale, i *cola* in ultima sede presentano una sillaba dalla quantità sempre ben determinata (lunga nel caso in cui l'ultimo elemento di quel tipo di sequenza sia lungo, breve nel caso in cui esso sia breve, o alternante breve-lunga nel caso in cui esso sia libero). Per questo motivo mi pare opportuno precisare che negli

Non certo per trovare una conferma alla validità del principio teorico sopra formulato, che definirei del *colon* in sinafia, ma *solo* per fornire un primo semplice esempio della sua possibile attuazione pratica, mi è sembrato opportuno applicarlo, dapprima, ad un tipo di sequenza di cui si conosca a *priori* la fisionomia dell'ultimo elemento. Scegliamo a questo fine il d i m e t r o g i a m b i c o a c a t a l e t t o (2*ia*), che, come si sa, termina con un elemento lungo in
277 tempo forte (⏓–⏑–⏓–⏑–)[9]. Se è vero che nella costituzione della colometria di sequenze che potevano essere considerate come 2*ia* i metricisti antichi e moderni hanno rispettato questa premessa *a priori* – il che, ripeto, riduce a zero il valore di prova dei *cola* 2*ia* da noi raccolti, mentre resta immutato il loro valore di esemplificazione pratica del principio teorico –, è del tutto naturale che i *cola* 2*ia* in sinafia presi in esame[10] presentino, in ultima sede, *sempre* una sillaba lunga (o due sillabe brevi, scioglimento della lunga): su 248 *cola*, infatti, 228 terminano con una lunga, 20 con due brevi, nessuno con una breve[11].

Se si tien conto, dunque, delle considerazioni finora fatte e dei materiali studiati, la colometria offerta da Murray a Eur. *Phoen.* 1294 = 1305 ταλαιν' ἐγὼ τάλαινα, πό- = κρινεῖ φάος τὸ μέλλον. ἄ- (2*ia*˘ in sinafia), che già dall'esame del contesto sembrava piuttosto artificiosa, risulta inaccettabile[12]. D'altra parte già Schroeder[13] colizzava nella maniera giusta: τάλαιν' ἐ γὼ τάλαινα, = κρινεῖ φάος τὸ μέλλον (2*ia*∧|).

schemi metrici astratti delle sequenze liriche non può trovar posto il punto coronato (⌢) che è stato introdotto da Rossi (e da alcuni già accolto) sulla base di una proposta di Maas (vd. Rossi 1963, p. 71), il cui uso, indicando esso l'*indifferens* finale generalizzato, deve essere limitato all'ambito della metrica recitativa.

[9] Già in Efestione troviamo una testimonianza, che per noi è facile ormai 'leggere' come esplicita, del fatto che il dimetro giambico termina con una sillaba lunga, mentre la breve è ammessa nei casi di 'indifferenza' determinata da fine di verso: ὅτε μὲν οὖν ἀκατάληκτόν ἐστιν (*scil.* τὸ ἰαμβικόν), ἐπὶ τῆς τελευταίας τὸν ἴαμβον δέχεται μόνον (quando è *colon*) ἢ πυρρίχιον διὰ τὴν ἀδιάφορον (quando è verso) (Hephaest. p. 16, 2 ss. Consbruch).

[10] L'individuazione di questi *cola*, quando siano inseriti in contesti prevalentemente giambici, risulta molto spesso problematica, essendo in molti casi possibile unire due sequenze su uno stesso στίχος e considerarle come tetrametri giambici; il problema, limitatamente ad Aristofane, è affrontato nei suoi giusti termini e con molto equilibrio da Perusino 1968, pp. 28-32.

[11] Mi sembra ora opportuno precisare su quali edizioni è avvenuto il reperimento di tutto il materiale di questo articolo per quel che riguarda gli autori di teatro, e cioè: Murray 1955; Dain 1960-1968; Murray 1902-1913; Coulon 1962-1964. Alla colometria offerta da queste edizioni mi sono sempre attenuto, anche nei casi in cui essa non mi è sembrata del tutto attendibile; qualora eccezionalmente ne sia stata adottata una diversa, è detto esplicitamente.

[12] Perché la sequenza ⏓–⏑–⏓–⏑⏑⌢..., se la si voglia interpretare come *colon* unitario, non consente né interpretazione giambica né altra interpretazione (o anche solo semplice descrizione) accettabile.

[13] Schroeder 1928, *ad loc.*

278 Se, come abbiamo visto, applicare il principio del *colon* in sinafia a sequenze di cui, come per il *2ia*, si conosce già in partenza la fisionomia dell'ultimo elemento risulta fine a se stesso, in quanto le conclusioni non possono non coincidere con la *communis opino* degli studiosi costituitasi, in molti casi, già nell'antichità, senz'altro più interessanti risultano le conclusioni cui si giunge quando si applica il principio del *colon* in sinafia a quei tipi di sequenze per le quali la determinazione della quantità dell'ultimo elemento può suscitare qualche incertezza.

Prendiamo, per esempio, l'e n o p l i o. Analizzando il comportamento dell'ultima sillaba di questa sequenza, quando essa si presenta sotto forma di *colon* in sinafia, ci accorgiamo che, accanto a *cola* che terminano con sillaba lunga (Soph. *Ant.* 789 = 800[14], Eur. *Heraclid.* 915 = 924), sono reperibili *cola* che terminano con sillaba breve (Eur. *Andr.* 826 = 830 σπάραγμα κόμας ὀνύχων τε = ἔρρ' αἰθέριον πλοκάμων ἐ-, *Or.* 1256 = 1276) ed anche *cola* che, in responsione strofica, presentano l'ultima sillaba, breve nella strofe e lunga nell'antistrofe, o viceversa (Soph. *El.* 486 = 501 ἅ νιν κατέπεφνεν αἰσχίσ- = εἰ μὴ τόδε φάσμα νυκτό-(ς)[15].

Siamo così fatti certi che nello schema metrico dell'enoplio l'ultimo elemento dovrà, essere segnato come libero (x)[16], potendo quella sede, i n d i p e n d e n t e m e n t e d a l l a f i n e d i v e r s o, essere ricoperta liberamente da una sillaba breve o da una sillaba lunga. L'enoplio è, dunque, una sequenza che termina con un elemento libero in tempo debole (x–⏕–⏕–x)[17].

279 A queste stesse conclusioni, d'altra parte, si giunge anche solo esaminando il frammento archilocheo costituito da due asinarteti *enh* | *ith* (Archil. fr. 162 T. = 168 W.): nel primo verso l'ultima sillaba dell'enoplio è breve, nel secondo è lunga. Se è vera, e mi pare che nessuno l'abbia smentita, la

[14] In questo caso ho preferito adottare la colometria offerta da Pearson 1924, *ad loc.*, perché, a mio parere, s'inserisce meglio nell'economia di tutta la strofe. Si vedano, inoltre, a proposito di questo passo, le motivazioni per cui Pohlsander 1964, p. 33 respinge la colometria presentata da Dain.

[15] Anche se la colometria di *El.* 486 = 501 è stata molto discussa, la migliore soluzione mi pare sia quella riproposta da ultimo da Pohlsander 1964, p. 54, che, seguendo Schroeder, Wilamowitz, Kraus, la Dale, interpreta *enh ith* (sincopato).

[16] Qui, come già in altri casi precedentemente, uso la terminologia e i simboli proposti da Rossi 1963, p. 71.

[17] Inesatto il contenuto della nota di Koster 1962, p. 18 n. 2. Non è vero che qualche volta la sillaba finale di *cola* terminanti in tempo debole è trattata da Euripide come se fosse una *syllaba anceps*, cioè come se ci fosse fine di verso. I due casi riportati da Koster sono enopli, sequenze che finiscono con un elemento libero, ed è per questo che si giustifica la libertà di responsione breve-lunga.

formulazione di Rossi che fra i *cola* che costituiscono un asinarteto non c'è di norma né iato né elemento indifferente[18], la presenza della responsione interna breve-lunga alla fine del *colon* enoplio si può giustificare solo ammettendo che l'elemento finale dell'enoplio è libero.

Mette conto, a questo punto, fare un'ultima considerazione su quelle sequenze per le quali noi riusciamo con sicurezza a stabilire, applicando il nostro principio, la presenza di un elemento libero nel tempo debole finale (sequenze trocaiche acatalette, sequenze giambiche catalettiche, enoplio, reiziano, endecasillabo saffico, aristofanio, ecc.). Nell'ambito di queste sequenze il terzo criterio di Boeckh per la determinazione di fine di verso (*elementum indifferens* [*syllaba anceps*, secondo la terminologia boeckhiana] finale) non ha più valore, perché la libertà di responsione (breve-lunga, o viceversa) nell'ultimo elemento è non già espressione dell'indifferenza finale, ma piuttosto attuazione di una delle possibili soluzioni permesse dalla 'libertà' dell'elemento finale del *colon*.

Qualcuno potrebbe ora avanzare l'ipotesi che tutte le sequenze che terminano in tempo debole abbiano l'ultimo elemento libero. L'esame del comportamento dell'ultima sillaba dell'itifallico nei casi in cui esso si presenta sotto forma di *colon* in sinafia, nel momento stesso in cui ci permette di stabilire la quantità dell'ultimo elemento di questa sequenza, ci spinge a considerare almeno infondata l'ipotesi precedente. Quando nei tre tragici ed in Aristofane l'itifallico compare in sinafia, l'ultima sillaba è *sempre* lunga[19].

280 Aesch. *Suppl.* 89 = 94 κἀν σκότῳ μελαίνᾳ = δάσκιοί τε τείνου-; *Pers.* 130 = 137 (preceduto da un baccheo); *Prom.* 165 = 184; *Ag.* 197 = 210 (preceduto da un giambo)[20], 1123 = 1134 ξυνανύτει βίου δύν- = πολυεπεῖς τέχναι θεσ-; *Eum.* 919 = 941.

[18] Rossi 1966, pp. 200 s. e 201 n. 1.

[19] Questa affermazione non trova alcuna smentita in casi come Aristoph. *Lys.* 691 ὡς εἰ καὶ μόνον κα-, 1260 ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐ-, *cola* in sinafia con l'ultima sillaba breve, perché, anche se alcuni studiosi (p. es. Prato 1962, pp. 225, 235) vi hanno riconosciuto degli itifallici, la presenza di sillaba lunga in prima sede permette di avanzare ampie riserve sulla validità di questa interpretazione. Koster 1964, p. 402 la esclude in omaggio all'interpretazione trocaica dell'itifallico – da noi, peraltro, discussa e respinta (vd. più oltre nel testo) – di cui egli è sostenitore; ma è significativo che già Schroeder (1930a, *ad locc.*) era alieno dall'interpretare sequenze di questo tipo come *ith*, limitandosi a 'descriverne' l'inizio, come *sp.*

[20] Questa sequenza potrebbe forse più giustamente essere interpretata come *cr ba,* dal momento che fa parte di una strofe a struttura 'atomistica'. Sull'atomismo, la tendenza eschilea per cui alcune strofi sembrano costituite da semplici cellule ritmiche, si veda Pretagostini 1972, pp. 261-263 [= pp. 4-6 in questo volume].

Eur. *Med.* 646 = 656; *Her.* 130; *Troad.* 1307 = 1322 (preceduto da un giambo); *El.* 144 = 162 Ἀίδα, πάτερ, σοι = σᾶς, πάτερ, πικρᾶς δ' ἐκ; *Hel.* 201 = 220; *Phoen.* 1023 = 1047 μειξοπάρθενος, δᾱ́- = ματρὶ γὰρ γάμους δυσ-, 1024 = 1048 φοιτάσι πτεροῖς χᾱ- = καλλίνικος ὧν αἰ-; *Or.* 1370 βαρβάροις ἐν εὐμᾱ́-[21].
Aristoph. *Lys.* 1253 ποττὰ κᾶλα τὼς Μη-[22].

Nei lirici non ho trovato nessun esempio di itifallico in sinafia, tranne il caso di Pind. *Ol.* 1, 25 τοῦ μεγασθενὴς ἐ-, riportato anche da Dain[23], che a prima vista sembrerebbe un *colon* itifallico con l'ultima sillaba breve. Non mi pare, però, privo di importanza il fatto che nell'edizione di Pindaro curata da Snell e quindi da Maehler[24] questa stessa sequenza venga interpretata come *tr* (*cr*)[25] e non come *ith*, sigla di cui – è significativo – soltanto in altri tre casi (*Ol.* 4 str. 1; *Ol.* 5 str. 2, 3) gli editori si servono. Del resto l'esiguità 281 di questo numero potrebbe addirittura portare a discutere dell'esistenza del *vero* itifallico nella metrica di Pindaro, come notoriamente si discute, per il docmio (e dell'*Ol.* 5 è dubbia l'autenticità!).

Tenendo conto, dunque, dei risultati della nostra ricerca sul comportamento dell'ultima sillaba dei *cola* itifallici in sinafia, non mi pare azzardato formulare l'ipotesi che nello schema metrico di questa sequenza l'ultimo elemento sia da considerare lungo e che quindi l'itifallico sia una sequenza che termina con un elemento lungo in tempo debole (–⏑–⏑––).

Questa conclusione, a cui siamo pervenuti attraverso la diretta *observatio* del materiale, non dovrebbe lasciare eccessivamente meravigliati o perplessi, anche perché l'itifallico non costituirebbe l'unico esempio di sequenza che termina con un elemento lungo in tempo debole. Una sequenza che presenta questa stessa caratteristica è l'a l c m a n i o (tetrapodia dattilica acataletta), che, però, a differenza dell'itifallico, ammette la soluzione dell'elemento lungo finale in due brevi (*biceps* bisillabico) (–⏕–⏕–⏕–⏕).

Se dunque è vero che l'itifallico presenta lo schema metrico –⏑–⏑––, il fatto che il terzo ed ultimo 'piede'[26] è uno spondeo e non un trocheo potrebbe essere un'altra prova dell'impossibilità di una interpretazione

[21] Negli ultimi tre casi è stata adottata la colometria di Schroeder 1928, *ad locc.*

[22] In questo caso la colometria non è affatto sicura, in quanto la sequenza fa parte di un passo molto problematico per motivi non solo metrici. Classica resta l'analisi che ne offre Wilamowitz 1900, pp. 88 ss.

[23] Dain 1965, p. 121.

[24] Snell – Maehler 1987.

[25] Il *colon* viene interpretato come costituito da due *metra*, il primo trocaico, l'altro cretico, il secondo dei quali non è completo.

[26] Parlo qui di 'piede', che, come si sa, non è una realtà ritmica autonoma, per un'esigenza di chiarezza espositiva.

trocaica dell'itifallico, accanto a quella costituita dalla costante presenza di una sillaba breve nel quarto elemento mai sostituita dalla lunga 'irrazionale' (caratteristica delle sequenze trocaiche). D'altra parte chi vuol credere alla trocaicità dell'itifallico è costretto a ricorrere a grosse forzature del tipo di quella a cui giunge, fra gli altri, Koster[27], che considera l'itifallico un dimetro trocaico brachicataletto. Mi pare preferibile considerare questa sequenza come un'entità ritmica autonoma, fortemente unitaria e costruita non κατὰ μέτρον[28], come anche il docmio o il lecizio. Per il *vero* lecizio (da distinguersi dal $2tr_{\wedge}$ e dal $2ia_{\wedge}$) credo di aver dato altrove[29] prova della sua natura né tro- 282 caica né giambica, tenendo conto dei contesti in cui esso compare (i contesti non consentono interpretazione trocaica o giambica).

Certo alcune delle conclusioni a cui siamo pervenuti parlando dell'itifallico potranno essere messe di nuovo in discussione nell'eventualità che si arricchisca – soprattutto per rinvenimenti nuovi – il materiale sul quale abbiamo basato le nostre considerazioni; è doveroso, infatti, riconoscere che, mentre nel caso di elemento finale libero le conclusioni cui si giunge sono sempre *sicure*, essendo sufficiente per determinare ciò la sola presenza di un *colon* con sillaba finale breve e di un *colon* con sillaba finale lunga (si veda il discorso fatto sopra per l'enoplio), nel caso di elemento finale breve o lungo, anche di fronte a risultati statisticamente plebiscitari, come sono quelli da noi portati per l'itifallico, le conclusioni che se ne possono trarre sono solo *molto probabili*: sarebbe infatti sufficiente, in via di ipotesi, anche un solo esempio sicuro che si comportasse in maniera diversa da quella di tutti gli altri a rimettere in discussione le nostre conclusioni.

Mi pare tuttavia fuori discussione il principio da cui le considerazioni che hanno portato a queste conclusioni hanno preso le mosse: tale principio, riconoscendo una precisa funzione al *colon* nell'ambito della teoria metrica, cioè quella di permettere di riconoscere la vera struttura metrica di una sequenza per quel che riguarda l'ultimo elemento, ci consente una più completa conoscenza di uno degli aspetti formali della poesia antica.

[27] Koster 1962, p. 133.

[28] La formulazione, da me in parte rielaborata, è tratta da Gentili 1952, p. 96. Mi pare, però, suscettibile di riserve il suo tentativo di identificare l'itifallico con un dimetro dodecasemo 'decurtato'.

[29] Pretagostini 1972, pp. 259 e 271-273 [= pp. 2 s. e 13-15 in questo volume].

DIZIONE E CANTO NEI DIMETRI ANAPESTICI DI ARISTOFANE

Nell'ambito degli studi metrici una monografia sul dimetro anapestico e sul paremiaco nelle commedie di Aristofane è una delle ricerche di cui oggi si sente la necessità[1]; questo lavoro cercherà, dunque, di soddisfare una delle numerose esigenze che la mancanza di un ampio studio sull'argomento ha fatto sorgere, l'esigenza, cioè, di risolvere in maniera per quanto possibile esauriente il problema, da molti sentito, della distinzione dei dimetri anapestici di Aristofane in *2an* lirici e *2an* non lirici. Il nostro lavoro vuole essere, infatti, un tentativo di ricostruire, seguendo peraltro dei criteri che non sono solo metrici, come gli spettatori delle commedie di Aristofane sentivano realizzato ed interpretato dagli attori, dal corifeo o dal coro un dimetro o un gruppo di dimetri anapestici; in altre parole si cercherà di stabilire per ciascuna sequenza quale doveva essere il suo tipo di 'resa'.

L'opinione oggi più diffusa è che i tipi di 'resa' nella commedia antica erano, quasi sicuramente, tre[2]: il parlato, il recitativo o *parakataloge*[3], il 184

«Studi classici e orientali», 25 (1976), pp. 183-212.

[1] L'unica monografia, a quanto so, sui versi anapestici, quella di Raabe 1912, stranamente non si occupa affatto degli anapesti della commedia e le notizie che su questo argomento si possono reperire nel capitolo sugli anapesti dei manuali di metrica sono necessariamente piuttosto generiche; fra i manuali, comunque, le migliori trattazioni restano, a mio parere, quelle di White 1912, pp. 108-138 e di Dale 1968, pp. 47-68. Ricco di osservazioni interessanti è il lavoro di Parker 1958 sul ricorrere di fine di parola all'interno del paremiaco, che si propone di risolvere eventuali questioni testuali.

[2] Il numero ed i modi di 'resa' nel teatro greco hanno costituito uno dei problemi più dibattuti dagli studiosi moderni. Zieliński 1885, pp. 288-314, riteneva che fossero cinque: cantato, *parakataloge* identificata in un *begleitetes Recitativ* distinto da un *Seccorecitativ*, *kataloge* identificata nel melodrammatico e, infine, parlato; White 1912, p. 20, ne riconosceva quattro: cantato, recitativo, melodrammatico (in cui identificava la *parakataloge*) e parlato. In tempi più recenti è stato Pickard-Cambridge 1968, pp. 156 s., che ha anche raccolto le testimonianze degli antichi sull'argomento, ad affermare che i modi di 'resa' dovevano essere solo tre e le conclusioni dello studioso inglese sono state riprese e ribadite da Perusino 1968, pp. 20 s.

[3] Tutti i problemi che sono connessi alla *parakataloge*, dalla sua natura alle sue possibilità di uso, sono ampiamente trattati da Pickard-Cambridge 1968, pp. 157-167 (per la commedia spec. pp. 164 s.), da Gentili 1960 e da Perusino 1968, pp. 21-28.

cantato; il 2*an* è una sequenza che poteva essere usata sia nelle parti liriche (cantato) sia nelle parti non liriche (parlato e *parakataloge*). Mentre la prima grande distinzione fra 2*an* lirici e 2*an* non lirici è in molti casi possibile e sicura sulla base di alcuni criteri differenzianti oggettivi su cui torneremo più avanti, la distinzione, nell'ambito dei 2*an* non lirici, fra quelli parlati e quelli 'resi' in *parakataloge* è molto difficile da realizzarsi perché rispetto all'una o all'altra possibilità si possono formulare soltanto delle ipotesi che sono quasi sempre legate a criteri puramente soggettivi come, per esempio, quello del particolare *pathos* della situazione scenica, che richiederebbe la presenza della *parakataloge* piuttosto che quella del parlato. Messa da parte, dunque, l'idea di perseguire su un piano generale questa ulteriore differenziazione all'interno dei 2*an* non lirici – riservandoci, semmai, la possibilità di avanzare qualche ipotesi per alcuni casi particolari –, torniamo alla distinzione fra i 2*an* lirici e quelli non lirici. I criteri di cui ci si può servire per operare questa distinzione sono tre: l'esame dell'aspetto linguistico della sequenza (criterio linguistico), l'esame del suo aspetto metrico (criterio metrico) ed infine il suo eventuale inserimento in una delle sezioni – fra tutte quelle che costituiscono le diverse parti in cui era strutturata una commedia antica[4] – di cui sia già conosciuto il tipo di 'resa' (criterio strutturale).

Approfondiamo dapprima quest'ultimo criterio. Se noi prendiamo in esame, 185 per esempio, la parabasi e l'agone delle commedie aristofanee – le due parti che avrebbero costituito il nucleo originario della commedia antica –, ci rendiamo conto che queste due parti, quando sono presenti[5], mostrano una ben definita struttura che, articolata in varie sezioni[6], è sempre uguale in tutte le commedie

[4] Un rapido *excursus* sulle parti da cui sono costituite le commedie di Aristofane, seguito da un comodissimo schema della divisione strutturale di ciascuna di esse, in Pickard-Cambridge 1962, pp. 194-229.

[5] Fra le commedie di Aristofane quelle che non presentano la parabasi sono le *Ecclesianti* e il *Pluto,* ambedue tarde; l'agone propriamente detto manca in *Acarnesi*, *Pace*, *Tesmoforianti.*

[6] L'individuazione della parabasi come una delle parti costitutive della commedia e la sua suddivisione in sette sezioni – κομμάτιον, παράβασις, μακρόν (opp. πνῖγος, secondo *schol. ad Ach.* 659), μέλος, ἐπίρρημα, (μέλος) ἀντίστροφον, ἀντεπίρρημα – sono dottrina già degli antichi, come ci testimonia Hephaest. p. 72, 10 ss. Consbruch; per l'agone il 'riconoscimento' avviene solo in tempi molto più vicini a noi: in Rossbach – Westphal 1856, pp. 88 s. si comincia a parlare di «einer für die Oekonomie der Komödie sehr characteristischen Stelle der Epeisodien», che viene chiamata col nome di *Syntagma.* È stato Zieliński 1885, pp. 9 ss., ad attribuirgli il nome di *Agon*, facendo notare come in *Vesp.* 533 lo stesso Aristofane si servisse di questo termine per indicare questa parte della commedia, e a suddividerlo in nove parti, che ha chiamato: ᾠδή, κατακελευσμός, ἐπίρρημα, πνῖγος, ἀντῳδή,

(possono solo mancare una o più sezioni)[7]. Inoltre risulta evidente che questa ben definita struttura è una struttura epirrematica, anzi per la parte della parabasi costituita da sezioni doppie la cosa era stata notata già dagli antichi[8]. Proprio questo fatto ci permette di distinguere, all'interno di queste due parti della commedia, tutte le sezioni, eccezion fatta per il κομμάτιον della parabasi e la σφραγίς dell'agone[9], in sezioni liriche (ᾠδή e ἀντῳδή sia nella parabasi che nell'agone) e sezioni non liriche (παράβασις, πνῖγος, ἐπίρρημα, ἀντεπίρρημα nella parabasi; κατακελευσμός, ἐπίρρημα, πνῖγος, ἀντικατακελευσμός, ἀντεπίρρημα, ἀντιπνῖγος nell'agone). L'affermazione, dunque, che i 2*an* che costituiscono i πνίγη della parabasi e quelli che preferirei chiamare i finali[10] di alcuni[11]

186

ἀντικατακελευσμός, ἀντεπίρρημα, ἀντιπνῖγος, σφραγίς. Sull'agone, la sua struttura, la sua funzione, il suo sviluppo, fondamentale è il lavoro di Gelzer 1960.

[7] Questo fenomeno è più evidente nelle commedie che sono costruite con doppia parabasi e/o con doppio agone, perché ricorre in maniera molto accentuata soprattutto nella seconda parabasi o nel secondo agone. La doppia parabasi è presente in *Cavalieri*, *Nuvole*, *Pace* e *Uccelli*; il doppio agone in *Cavalieri* e *Nuvole*.

[8] Negli scoli *ad Ach*. 665, *Eq*. 551, 1264, infatti, questa parte è chiamata ἐπιρρηματικὴ συζυγία.

[9] Sul κομμάτιον avremo modo di tornare più avanti. Per l'individuazione, la funzione e la forma della σφραγίς si veda Gelzer 1960, pp. 120-123, dove si nota, fra l'altro, che essa è costituita sia da versi recitativi sia da versi lirici.

[10] Zieliński 1885, sulla base del parallelo con il πνῖγος della parabasi, attribuiva anche a questa sezione dell'agone il nome di πνῖγος (e ἀντιπνῖγος). Tuttavia, anche se è senz'altro giusto quanto afferma Gelzer 1960, pp. 116 e 119, che la parte finale dell'epirrema dell'agone per la velocità e la concitazione della recitazione è un pezzo virtuosistico – mettendone così in rilievo la forte analogia con il πνῖγος della parabasi –, non mi pare che questo sia motivo sufficiente ad attribuirgli lo stesso nome di πνῖγος con cui gli antichi indicavano la parte finale degli ἀναίπαστοι della parabasi. Il termine πνῖγος, infatti, sembrerebbe trovare la sua ragione d'essere nella particolare recitazione di questa parte della parabasi, che, come dice Hephaest. p. 73, 4 Consbruch, era detta ἀπνευστί, 'senza prender fiato'. Ora una recitazione ἀπνευστί non poteva certo essere caratteristica anche dei finali degli epirremi dell'agone proprio perché, come nota Gelzer (p. 116), molti di essi si presentano sotto forma di *Schnelldialog* anche fra più di due attori. Inoltre all'interno di due di questi finali dialogati (*Lys*. 598-607 e *Ran*. 1078-1098) il cambio di personaggio è preceduto da una sequenza catalettica (*Lys*. 602 e *Ran*. 1088 sono *paroem*). La catalessi in un contesto come questo non può non essere considerata come un segnale di fine di verso (e di sistema), e la fine di verso, implicando una pausa, vanifica ogni possibilità di πνῖγος. Proprio per questo Zieliński 1885, pp. 123 ss., ha corretto questi due versi facendoli diventare due 2*an* acataletti; ma, se e vero quanto abbiamo or ora detto, la correzione non è affatto necessaria. Un ulteriore elemento di diversità è costituito dal fatto che non tutti i finali dell'epirrema dell'agone sono in ritmo anapestico (vd. nota successiva).

[11] A differenza dei πνίγη della parabasi che sono tutti in 2*an* dal momento che la parabasi propriamente detta, tranne che nelle *Nuvole* dove è costituita da eupolidei, è *sempre* in 4*an*$_{\wedge}$, non tutti i finali degli epirremi (ed antepirremi) dell'agone sono anapestici; poiché gli

epirremi dell'agone sono sicuramente non lirici trova una prima ragion d'essere proprio nel fatto che essi erano inseriti in sezioni che per motivi strutturali non potevano essere cantate. Naturalmente non possiamo servirci del criterio or ora esposto quando i 2*an* siano inseriti in una sezione – è il caso del κόμματιον della parabasi e della σφραγίς dell'agone – o in una parte della commedia (per esempio la parodo o l'esodo) la cui forma di 'resa' poteva variare da commedia a commedia.

In molti di questi casi possono essere di aiuto gli altri due criteri, quello linguistico e quello metrico. Per criterio linguistico si intende ovviamente il fatto che nell'ambito dei 2*an* lirici, secondo una caratteristica comune a 187 tutte le parti liriche della tragedia e della commedia, è possibile riscontrare la presenza di forme cosiddette 'doriche'[12], che nella sostanza consistono nella sostituzione, in alcuni casi, «di ᾱ dorico al posto di η nelle desinenze della prima declinazione e in parecchie sillabe radicali»[13]. Nell'applicazione di questo criterio bisogna naturalmente sempre tener conto del condizionamento critico-testuale, della possibilità cioè che nella tradizione del testo delle parti liriche si celino 'normalizzazioni' con η al posto di ᾱ 'dorico', probabilmente favorite dalla costante e considerevole presenza, anche *in lyricis*, di forme ionico-attiche[14].

Passando al criterio metrico, è a tutti noto che i 2*an* lirici ammettono sia per quel che riguarda il loro schema sia per quel che riguarda il loro uso nell'ambito della composizione strofica in cui sono inseriti maggiori libertà di quelli non lirici. Riproducendo qui quanto scritto con molta chiarezza a questo proposito da White[15], gli elementi che caratterizzano gli anapesti lirici sono: 1) l'uso del proceleusmatico; 2) la presenza in un dimetro di quattro 'dattili'; 3) la presenza, nel paremiaco, della clausola spondaica; 4) la presenza, in una successione di dimetri, di una 'tripodia'; 5) l'uso del paremiaco all'inizio della serie anapestica o immediatamente dopo un altro paremiaco; 6) l'uso del dimetro acataletto alla fine di una serie anapestica; 7) la presenza, nell'ambito dello stesso contesto lirico, di sequenze di altro ritmo.

epirremi sono formati sia da 4*an*$_{\wedge}$ sia da 4*ia*$_{\wedge}$, anche il ritmo dei finali, che è sempre uguale a quello dell'epirrema che precede, può essere anapestico (2*an*) o giambico (2*ia*).

[12] Per la diversità, nell'ambito del dialetto, fra 2*an* lirici e 2*an* non lirici si vedano, fra gli altri, Koster 1962, p. 146; Dale 1968, p. 47 e Korzeniewski 1998, p. 90.

[13] Hoffmann – Debrunner 1969, p. 119.

[14] Per problemi di questo tipo nella tradizione si veda, per esempio, Meillet 1965, pp. 153-155.

[15] White 1912, p. 111.

Servendoci, dunque, dei tre criteri fin qui esposti, siamo in grado di ripartire i 2*an* delle commedie di Aristofane in tre grosse categorie: 2*an* sicuramente non lirici (cioè recitati o in *parakataloge*), 2*an* sicuramente lirici (cantati) e 2*an* il cui tipo di 'resa', almeno sulla base di questi criteri, resta incerto (lirici o non lirici?). Per quel che riguarda i 2*an* delle prime due categorie è sufficiente fornirne l'elenco completo per favorirne una più rapida 188 individuazione e cercare di determinarne meglio alcune caratteristiche generali; per gli altri, invece, si renderà necessario un esame particolareggiato sia del loro contenuto sia di tutto il contesto alla ricerca di altri elementi che possano in qualche modo aiutarci a definirne il tipo di funzione drammatica e in conseguenza il tipo di 'resa'.

I. Dimetri anapestici sicuramente non lirici[16]:

a) perché costituiscono il πνῖγος degli ἀνάπαιστοι della parabasi: *Ach.* 659-664, *Eq.* 547-550, *Vesp.* 1051-1059, *Pax* 765-774, *Av.* 723-736, *Thesm.* 814-829.
b) perché costituiscono il finale di epirremi (ed eventualmente antepirremi) dell'agone: *Eq.* 824-835, *Nub.* 1009-1023, *Vesp.* 358-364[17], 621-630 ~ 719-724, *Av.* 523-538 ~ 611-626, *Lys.* 532-538 ~ 598-607, *Ran.* 1078-1098 (l'epirrema è in giambi), *Eccl.* 689-709, *Pl.* 598-618.

Dalla diretta *observatio* risultano chiare alcune caratteristiche di questi 2*an* sicuramente non lirici; prima fra tutte la particolarità della loro struttura sistematica. Che queste sequenze siano dei *cola* costituenti dei sistemi (chiusi sempre da un paremiaco) è posto fuori di dubbio dal fatto che fra *colon* e *colon* non è *mai* presente uno iato o un *elementum indifferens* (unici fatti che ci diano certezza di fine di verso), anzi più di un *colon* termina con una parola elisa (*Eq.* 828, *Vesp.* 629, 1057, *Ran.* 1078) ed altri (*Vesp.* 624, 1054, *Thesm.* 819, *Eccl.* 690) presentano in ultima sede un 'dattilo' (–⏑⁴⏑), il che esclude la possibilità di fine di verso. Per ipotizzare una fine di verso in quel punto, infatti, bisognerebbe riconoscere che l'ultima sillaba breve è solo una 189 delle due possibili realizzazioni di un *elementum indifferens* e proprio per la indifferenza dell'elemento finale, che può ospitare anche una lunga, il *da*

[16] La numerazione dei versi in questo come negli elenchi successivi è quella dell'edizione di Coulon 1962-1964, alla cui divisione colometrica mi sono sempre rifatto, tranne i casi in cui è detto esplicitamente.

[17] Manca in questo primo agone delle *Vespe* il finale dell'antepirrema. Sui motivi per cui Aristofane può aver rinunciato a questa sezione dell'agone si veda Gelzer 1960, pp. 19 s., dove il problema è ampiamente trattato.

(= *an*) finale equivarrebbe a *cr.* Dovremmo ammettere, cioè, un andamento cretico niente affatto tollerato in questo contesto, perché non assimilabile all'andamento anapestico di tutta la serie. D'altra parte, almeno per i πνίγη degli ἀνάπαιστοι della parabasi, la struttura sistematica è confermata da una considerazione sul modo come dovevano essere recitati; se è vero che il corifeo li recitava tutti d'un fiato (ἀπνευστί)[18], non c'era spazio per la pausa, caratteristica di ogni fine di verso. I 2*an* non lirici della parabasi e dell'agone costituiscono, dunque, dei sistemi, ma sistemi con un'importante particolarità: ciascun *colon* termina con fine di parola; in altri termini in tutti i casi sopra indicati non c'è neppure un esempio di sinafia verbale, fenomeno che invece ricorre abbastanza frequentemente nei sistemi facenti parte di strofi liriche. La regolarità di fine di parola generalizzata dopo ciascun 2*an* è un elemento che ben si accorda con la natura non lirica delle sequenze sopra raccolte. La fine di parola generalizzata, come si sa[19], è infatti elemento che ha ragion d'essere solo nell'ambito dei versi recitati o resi in *parakataloge*, mentre non ha importanza, se non eccezionalmente[20], nell'ambito dei versi lirici.

L'*observatio* di questi 2*an* sicuramente non lirici ci permette di fare anche un'altra considerazione che mi pare importante: la consistente presenza fra di essi di 2*an* olospondaici (per esempio *Eq.* 825, 833, *Thesm.* 814, 820, 826), anche se mai raggruppati in serie di più di due (il che del resto accade una sola volta, in *Eccl.* 704-705), elimina il dubbio, che forse poteva sorgere in qualcuno, che l'olospondaicità fosse caratteristica *solo* 190 dei 2*an* lirici[21]; semmai, per quanto riguarda questo aspetto del problema, elemento distintivo degli anapesti lirici potrebbe essere quello di presentarsi in *serie* di sequenze olospondaiche costituite da più di due dimetri. Prima di passare ai 2*an* della seconda categoria (quelli sicuramente lirici) non ci si può esimere dal far notare come fra questi 2*an* sicuramente non lirici ce ne siano due 'eccezionali': *Eccl.* 690 e *Thesm.* 822. Il primo è 'olodattilico', l'altro presenta la successione dattilo-anapesto, successione di regola evitata in tutti gli anapesti, sia quelli lirici sia quelli non lirici[22]. Se l'occorrenza

[18] Questa ipotesi si basa appunto sulla testimonianza di Hephaest. p. 73, 4 Consbruch già precedentemente ricordata.

[19] Si veda Rossi 1966, pp. 195 ss.

[20] Per questo aspetto particolare rimando a Rossi 1969, p. 321 e 1971, pp. 176 s.

[21] Resta, invece, valida la considerazione, più generale, riportata nella maggior parte dei manuali di metrica (per esempio Koster 1962, p. 146 e Dain 1965, p. 125) secondo cui la sostituzione dello spondeo all'anapesto ricorre più frequentemente negli anapesti lirici.

[22] Koster 1962, p. 146.

di questa successione può sembrare in qualche modo giustificabile, in via di ipotesi, fra gli anapesti lirici, che hanno uno schema metrico più libero[23], essa è, invece, da ritenersi, come abbiamo detto, del tutto 'eccezionale' fra gli anapesti non lirici, che presentano uno schema metrico più severo. Mi sono soffermato su questi due casi anche per mettere in giusta evidenza l'importanza del criterio strutturale; chi, se non si tenesse conto del fatto che *Thesm.* 822 fa parte del πνῖγος della parabasi e *Eccl.* 690 del finale dell'epirrema dell'agone, resisterebbe alla tentazione di considerarli lirici?

II. E passiamo alla seconda categoria, quella costituita dai 2*an* lirici. È sembrato opportuno, all'interno di questa categoria, tenere distinti i 2*an* inseriti in strofi che presentano versi o *cola* anche di altro ritmo da quelli che *da soli* costituiscono tutta una strofe. E questo perché, come abbiamo visto sopra, il fatto che i 2*an* siano inseriti in contesti in cui siano presenti anche sequenze di altro ritmo è già di per sé un elemento che li qualifica come lirici. Comunque anche nel primo dei due elenchi che seguono (quello appunto delle sequenze anapestiche sicuramente liriche inserite in strofi con versi di vario ritmo) i 2*an* saranno sempre accompagnati dall'indicazione, in parentesi, delle particolarità metriche e linguistiche che avrebbero comunque spinto a considerarli lirici; nel caso dei paremiaci viene notata solo la clausola spondaica ($-\overset{3}{-}-$) e non anche l'olospondaicità (quando essa ricorra), essendo sufficiente la prima caratteristica per considerarli lirici.

191

Nub. 290 = 313, 510-511 (511 *an*), 711-722 (711-713 olospondaici), 1160 (*paroem* $-\overset{3}{-}-$), 1165-1168 (monometri anapestici e docmi?).

Vesp. 324-333, 1009-1010 (1010 2*an* ‖).

Pax 464-466 = 491-493 (466 = 493 *paroem* $-\overset{3}{-}-$), 469-472 = 496-499 (469 2*an* ‖ᴴ, 472 = 499 *paroem* $-\overset{3}{-}-$), 512 (*an*), 940-941 = 1024-1025, 943-945 = 1028-1030 (944 = 1029 $\smile\smile\overset{4}{\smile}\smile$ e nell'antistrofe c'è sinafia verbale; la serie anapestica non è chiusa da un *paroem*).

Av. 254, 255-257 (256 *an*; la serie anapestica è chiusa da un 2*an*), 328-332 = 344-348 (328 = 344 $\smile\smile\overset{1}{\smile}\smile$ $\smile\smile\overset{2}{\smile}\smile$ $\smile\smile\overset{3}{\smile}\smile$ $-\overset{4}{-}$, 329 = 345 $\smile\smile\overset{2}{\smile}\smile$ $-\overset{3}{-}$ $\smile\smile\overset{4}{\smile}\smile$, 330 = 346 $\smile\smile\overset{1}{\smile}\smile$ $-\overset{2}{-}$‖ᴴ, 332 = 348 *paroem* $-\overset{3}{-}-$; 344 ὁρμάν, 345 παντᾷ, 348 φορβάν), 400-405 (404 olodattilico, 405 $\smile\smile\overset{1}{\smile}\smile$ $-\overset{2}{\smile}\smile$ $\smile\smile\overset{3}{-}-$)[24], 744 = 776 (776 βοά), 1058-1064 =

[23] Di fatto, però, ho potuto notare che nell'ambito degli anapesti lirici ricorre soltanto due volte: in *Thesm.* 1068, nella citazione di un passo euripideo, e in *Av.* 405, dove, in verità, il testo attuale è, come vedremo, il risultato del lavorio filologico di studiosi moderni.

[24] Il v. 405, tuttavia, non deve essere preso in considerazione perché il testo che produce uno schema metrico così eccezionale è creazione dei moderni essendo il risultato di due

1088-1094 (olospondaici, la serie è aperta da un *paroem,* 1062-1064 = 1092-1094 tre *paroem* di seguito con iato dopo il primo; 1058 παντόπτᾳ, 1059 παντάρχᾳ, 1061 γᾶν, 1064 ἅ), 1067-1068 = 1097-1098, 1313 = 1325 (1313 τάνδε)[25], 1316 = 1328 (1316 ἐμᾶς), 1320-1321 = 1332-1333 (la serie non è chiusa da un *paroem*), 1394[26], 1398-1400 (1400 ⏑⏑$\overset{1}{⏑}$⏑ la serie è chiusa da un 2*an*).

192 *Lys.* 479-483 = 543-547 (479 ‘tripodia’ chiusa da iato, 481-482 = 545-546 cinque proceleusmatici nella strofe, sei nell’antistrofe; la serie è chiusa da un *an*)[27], 1294 (2*an* clausola di strofe o *extra metrum*?, cf. *Eccl.* 1183), 1313-1314 (1314 *paroem* –$\overset{3}{–}$–)[28].

Thesm. 321-322 (due *paroem* consecutivi; 321 Λατοῦς), 324, 434 = (?) 520 (*paroem* $\overset{3}{–}$–x all’inizio di una strofe)[29], 667-673 (667 ⏑⏑$\overset{4}{⏑}$⏑; la serie è chiusa da un *an*), 707-713 (707 ⏑⏑$\overset{4}{⏑}$⏑, 709-711 tre *paroem* consecutivi di cui il primo chiuso da

diverse espunzioni operate da Meineke e da Bergk. È comunque sufficiente la particolarità metrica del v. 404, il cui testo è sicuro, ad assicurare la liricità di questi anapesti.

[25] Al v. 1325 il testo tradito (πτερῶν) accettato da Coulon, determina una responsione impura: al 2*an* della strofe corrisponde nell’antistrofe un 2*an* che presenta nell’ultimo ‘piede’ – il termine è usato, qui come altrove, solo per comodità espositiva – un giambo. Per questo Porson correggeva πτερῶν in πτερύγων, correzione accettata, fra gli altri da Hall-Geldart, Schroeder, Prato. White 1912, p. 175, invece, difende il testo tradito, ritenendo che qui ci fosse una ormai inammissibile responsione di tipo logaedico.

[26] La sequenza, in verità, potrebbe essere interpretata anche come un enoplio.

[27] La presenza di una ‘tripodia’ resa sicura dallo iato dovrebbe indurre colui che volesse stabilire una colometria nell’ambito di questo periodo ad adottare, per quanto possibile, la stessa divisione colometrica per ‘tripodie’ anche nelle sequenze successive. A proposito di queste sequenze costituite da un numero ‘irregolare’ di piedi, su cui torneremo più avanti nel testo, mi sembra opportuno, fin d’ora, ricordare la ‘pentapodia’ anapestica di *Ach.* 285 = 336.

[28] La colometria è assai incerta. Anche il testo non è del tutto sicuro tanto che Wilamowitz 1927, *ad loc.*, prospettava una lacuna prima di σείονθ’. Queste sequenze fanno parte di un canto interpretato da uno Spartano. A proposito, quindi, delle forme doriche in esse presenti, che d’altra parte hanno ben altra consistenza di quelle che normalmente si incontrano nelle parti liriche, non ha senso parlare di ‘dorismi’ – intendendo con questo la coloritura ‘dorica’ propria delle parti liriche; qui ci troviamo di fronte a vere e proprie forme del dialetto dorico usate da Aristofane per meglio caratterizzare il personaggio, con la stessa funzione, cioè, che avevano, negli *Acarnesi*, il megarese in bocca al Megarese ed il beotico in bocca al Tebano.

[29] Diversamente da White 1912, Prato 1962, pp. 250 s. considera i due canti, di cui questo è il verso di apertura, in responsione strofica nonostante alcune innegabili libertà di responsione. Un elemento a favore di questa ipotesi è il fatto – senza dubbio notevole – che in *entrambe* le strofi il verso di apertura è un *paroem*, una sequenza cioè che solo molto raramente ricopre questa posizione nell’ambito di una strofe.

iato, 711 *paroem* –$\overset{3}{–}$–; la serie è chiusa da un *an*)[30], 953 (*an* o *extra metrum*?, cf. *Eccl.* 478), 1051.

Ran. 679 = 710, 682 = 714 (714 in sinafia col *colon* successivo), 895 = 992, 1332-1334 (1332 in sinafia col *colon* successivo; 1332 ὄρφνα e δύστανον 1333 ᾿Αίδα e 193 ψυχάν, 1334 μελαίνας)[31], 1351-1352 (1351 in sinafia col successivo)[32].

Eccl. 478 (*an* chiuso da iato o *extra metrum*?, cf. *Thesm.* 953)[33], 954[34], 956 (*2an* chiuso da iato), 964-966 (la serie è chiusa da un *2an*), 1183 (*2an* o *extra metrum*?, cf. *Lys.* 1294).

Nel successivo esiguo gruppo sono stati raccolti quei 2*an* che, anche se costituiscono una intera strofe oloanapestica, possono ugualmente essere considerati sicuramente lirici tenendo conto delle sole ragioni metriche e linguistiche:

Eq. 498-506 (503 ⏑⏑$\overset{3}{⏑}$⏑)[35], *Lys.* 954-979 (958, 961, 966, 971 *paroem* –$\overset{3}{–}$–), *Thesm.* 776-784 (777 è chiuso da iato, 779 e 781 *paroem* –$\overset{3}{–}$–; 784 κείνᾳ e ταύτᾳ), *Ran.* 372-377 = 378-382 (372-373 = 378-379 due *paroem* –$\overset{3}{–}$– consecutivi, 376 = 381 *paroem* –$\overset{3}{–}$–, 374 = 379 ‘tripodia’ anapestica?, la strofe è chiusa da un *2an*).

A proposito di quest’ultimo gruppo è senz’altro significativo e degno di nota che, su quattro sezioni liriche raccolte, due – *Lys.* 954-979, in cui il v. 963 sarebbe, secondo la testimonianza dello scolio[36], parodia di un verso 194 dell’*Andromeda* (*TrGF* 116) anch’esso in ritmo anapestico, e *Thesm.* 776-

[30] Nell’analisi metrica che ne offre, White 1912, pp. 212 s., presuppone che le due strofi – *Thesm.* 667-686 e 707-725 – siano fra di loro in responsione, pur riconoscendo che questo fatto non è per niente sicuro.

[31] Parker 1958, pp. 87 s., presenta per queste sequenze un’altra colometria (basata su un testo leggermente diverso) che determina anche un’altra interpretazione metrica.

[32] È stata adottata in questo caso la colometria di White 1912, pp. 278 s.: 2*an an.*

[33] Secondo Ussher 1973, *ad loc.*, è un *metron* anapestico e le parole sono dette fuori scena, mentre non è chiaro se erano assegnate al coro o al corifeo. Sul problema costituito da *Eccl.* 478 (e da *Thesm.* 953) torneremo, comunque, più avanti, quando prenderemo in esame *Thesm.* 949-952.

[34] Il verso risulta essere un 2*an* solo se si accetta l’integrazione di Dindorf – Coulon. Senza l’integrazione siamo di nuovo in presenza di una ‘tripodia’ anapestica.

[35] Secondo White 1912, pp. 116 s., per quel che riguarda i primi cinque *cola* del κομμάτιον chiusi da un *paroem* e indirizzati all’attore, può anche darsi che fossero non lirici; gli ultimi quattro, invece, indirizzati agli spettatori, per la presenza del proceleusmatico sono sicuramente lirici. Tuttavia mi risulta difficile pensare a due diversi tipi di ‘resa’ all’interno di uno stesso κομμάτιον (una sezione piuttosto breve), per di più oloanapestico; per questo motivo ho considerato *tutta* la serie anapestica come lirica.

[36] Nello scolio *ad loc.* (p. 44 Hangard) si legge: ποία ψυχή· παρὰ τὰ ἐξ ᾿Ανδρομέδας «ποῖαι λιβάδες, ποία σειρήν;».

784 – sembrano essere costituite (cosa che può essere detta anche per *Nub.* 711-722) da anapesti parodici dei cosiddetti 'anapesti di lamento' tragici[37] impiegati da Euripide anche in alcune delle sue caratteristiche arie *a solo*[38] e in alcuni dei suoi duetti lirici[39].

Il materiale costituito dai 2*an* sicuramente lirici qui sopra raccolti ci permette di fare almeno due considerazioni generali, l'una di carattere metrico, l'altra di carattere linguistico. Per quel che riguarda la metrica risultano subito evidenti le eccezionali libertà degli anapesti lirici aristofanei[40], che qui elenco a completamento della lista di White data sopra (p. 28):

1) libertà dello schema metrico, che si manifesta soprattutto nel frequente ricorrere e del proceleusmatico – in *Av.* 328 s. = 344 s., come abbiamo visto, ce ne sono tre di seguito nella prima sequenza, due nella seconda, in *Lys.* 481 ss. = 545 ss. sono addirittura cinque nella strofe e sei nell'antistrofe uno di seguito all'altro – e dello spondeo – *Av.* 1058-1064 = 1088-1094 è un periodo costituito da sette sequenze olospondaiche, *Ran.* 372-377 = 378-382 è un'intera coppia strofica formata da tutti spondei[41].

195 2) libertà, all'interno delle serie anapestiche, nell'uso dei *cola,* che si concretizza:

a) nella presenza di sequenze particolari e 'nuove' come le 'tripodie'[42] – *Lys.* 479 = 543 sicura per lo iato nella strofe, poi 480-483 = 544-547, dove il sistema di undici anapesti, comunque venga 'colizzato', ne implica almeno un'altra[43]; *Ran.* 374 = 379, in cui i due molossi possono essere

[37] Sugli 'anapesti di lamento' euripidei trattati come veri docmi si veda Gentili 1952, pp. 177 s.

[38] Per esempio nella monodia di Ecuba nelle *Troadi* (vv. 122-152) e nella monodia di Creusa nello *Ione* (vv. 859-922). A proposito degli anapesti lirici tragici in generale, l'estensione del loro impiego in Euripide anche al di là – appunto nelle *arie a solo* – di quello che era l'uso degli altri tragediografi è stata notata da Dale 1968, pp. 57 s.

[39] Uno degli esempi più significativi e più belli di duetto lirico in 'anapesti di lamento' è quello fra Ifigenia e il coro in *IT* 144-235.

[40] In questo vicinissimi agli anapesti lirici euripidei; basti, per tutti, il confronto con Eur. *IT* 123-136, di cui Koster 1962, pp. 164 ss. fornisce un'analisi metrica estremamente precisa ed esauriente, alla quale rimando.

[41] Il secondo 'piede' dell'ultima sequenza dell'antistrofe è, in verità, costituito da un anapesto, ma l''eccezione' si giustifica col fatto che in quel punto c'è un nome proprio.

[42] A proposito di queste sequenze si veda Dale 1968, p. 56.

[43] Come abbiamo già detto, la 'tripodia' sicura spingerebbe ad adottare una divisione colometrica per 'tripodie'. Tuttavia ho intenzione, in un prossimo lavoro, di affrontare per esteso il problema della necessità o meno di una divisione colometrica in sistemi di questo tipo.

interpretati come una 'tripodia' anapestica soprattutto tenendo conto del contesto metrico in cui sono inseriti[44];

b) nella obliterazione della funzione di clausola normalmente propria del paremiaco – *Av.* 1062-1064 = 1092-1094 e *Thesm.* 709-711 sono tre *paroem* situati uno di seguito all'altro; *Av.* 1058 = 1088, *Thesm.* 434 = (?)520 e *Ran.* 372 = 378 sono *paroem* che *aprono* una strofe (e non è certo un caso che la strofe *Ran.* 372 ss. = 378 ss. aperta da un *paroem*, costituita, come abbiamo visto, di tutti spondei, sia poi chiusa da un 2*an* acataletto!);

c) nel ricorrere, per contro, di 2*an* acataletti e monometri alla fine di serie anapestiche – *Lys.* 483 = 547, *Thesm.* 673, 713 (*an*); *Av.* 257, 1400, *Ran.* 377 = 382, *Eccl.* 966 (2*an*).

3) libertà, all'interno di una strofe, nell'impiego delle sequenze anapestiche rispetto a sequenze di altro ritmo, che di fatto significa:

a) associabilità degli anapesti con qualsiasi altra sequenza anche a costo di ricorrere ad ardite μεταβολαί ritmiche per realizzare il passaggio da una all'altra – *Av.* 1065-1070 = 1095-1100 passaggio da cretici ad anapesti e di nuovo a cretici; *Vesp.* 1009-1014, *Ran.* 895 ss. = 992 ss., *Thesm.* 196 667-674 passaggio da anapesti a trochei, la cui rarità è stata notata da Wilamowitz nel commento all'ultima strofe da noi citata[45]; *Av.* 250-257 passaggio da dattili ad anapesti, in cui la durezza è attutita dal *paroem* del v. 254 $- \overset{1}{-}\ - \overset{2}{-}\ \smile\smile \overset{3}{-} -$, clausola del periodo dattilico, che con la sua ambiguità ritmica iniziale (lo spondeo può fungere sia da dattilo sia da anapesto) fa da 'sezione modulante' fra i due periodi;

b) uso di sequenze eteroritmiche al posto del paremiaco come clausola di serie anapestiche[46] – *Pax* 946 = 1031 e *Av.* 1322 = 1334 sono dimetri giambici catalettici.

Dal punto di vista linguistico i cosiddetti 'dorismi' reperiti nell'ambito dei 2*an* sicuramente lirici, pur nell'esiguità del loro numero, sembrano presupporre un dato di fatto, che andrebbe però verificato con un'analisi di

[44] Koster 1962, p. 150. White 1912, p. 119 e Dale 1968, pp. 54 s., anche se la considerano un dimetro brachicataletto, concordano nell'interpretazione anapestica della sequenza. Prato 1962, p. 295, invece, la considera un prosodiaco.

[45] Wilamowitz 1921, p. 590.

[46] Wilamowitz 1921, p. 368 e n. 1, definisce quest'uso negli anapesti una *seltene Ausnahme* e riporta in nota i due casi anche da noi individuati, dove però invece di *Frösch.* 947 si dovrà leggere *Fried.* 947.

tutti i ‘dorismi’ presenti in commedia; alcuni dei ‘dorismi’ da noi raccolti, infatti, accanto alla funzione generica comune a tutti gli altri – quella per cui servono a testimoniare, analogamente a quanto avviene per la tragedia, l’origine dorica delle parti liriche – svolgono anche un’altra funzione, che in casi come *Ran.* 1332 ss. diventa senz’altro la funzione dominante: solennizzando la forma rispetto alla pochezza della situazione drammatica e dei contenuti, costituiscono insieme a quello lessicale e metrico uno degli elementi essenziali per la parodia dello stile della tragedia. Avremmo, quindi, in questi casi, un ‘dorismo’ di secondo grado: cioè non un ‘dorismo’ lirico *tout court* (visto che siamo *in lyricis*), ma un ‘dorismo’ lirico-tragico (perché c’è parodia proprio dei canti lirici della tragedia).

III. Siamo così giunti alla terza ed ultima categoria, quella dei 2*an* il cui tipo di ‘resa’ (lirico o non lirico) non può essere determinato con sicurezza [197] sulla base dei tre criteri di cui ci siamo fino ad ora serviti. Per questi anapesti, come abbiamo già detto, si rende necessario un singolo esame particolareggiato per cercare di individuare un qualsiasi elemento interno od esterno in grado di determinarne il tipo di ‘resa’ o tale, almeno, da far preferire un’ipotesi rispetto ad un’altra.

Ach. 1143-1149: anche se non precede la parabasi ma uno stasimo, White[47] considera questa serie un quasi-κομμάτιον perché ha la sua stessa funzione drammatica, quella di accompagnare l’uscita degli attori dalla scena alla fine di un episodio. L’individuazione dell’affinità con il *vero* κομμάτιον non ci è, però, di nessun aiuto per stabilire il tipo di ‘resa’ di questa serie anapestica perché, come abbiamo in precedenza detto, il κομμάτιον è l’unica parte della parabasi che non aveva un tipo di ‘resa’ ben determinato: alcuni erano sicuramente non lirici – *Ach.* 626-627 in 4*an*$_\wedge$, *Pax* 729-733 in 4*an*$_\wedge$, con un 4*tr*$_\wedge$ finale[48], *Lys.* 614-615 ~ 636-637 in 4*tr*$_\wedge$, *Thesm.* 785 è un 4*an*$_\wedge$ –, altri erano sicuramente lirici – *Eq.* 498-506 in anapesti lirici, *Nub.* 510-517 in anapesti e coriambi, *Vesp.* 1009-1014 in anapesti e trochei, *Av.* 676-684 in metri gliconici – ed uno (*Nub.* 1113-1114) è costituito, quasi emblematicamente perché «gli asinarteti tengono sia della natura dei versi lirici sia di quella dei versi recitativi»[49], da un asinarteto 2*ia* | *ith.* Anche i risultati di una breve ricerca su fatti che a prima vista in tragedia paiono

[47] White 1912, p. 118.

[48] Sul problema costituito dalla divisione sticometrica (dimetri o tetrametri?) di *Ach.* 626-627 e *Pax* 729-733 torneremo alla fine.

[49] Rossi 1966, pp. 200 s.

analoghi non sono sfruttabili per la soluzione del nostro problema. Se è vero, infatti, che in tragedia (per esempio Aesch. *Suppl.* 625 ss., *Pers.* 532 ss., 623 ss., *Sept.* 822 ss., *Ag.* 355 ss., *Eum.* 307 ss.) gli anapesti introduttivi di parti liriche[50] sono sicuramente recitativi (probabilmente in *parakataloge*), è anche vero che non si può instaurare un parallelo né formale né di funzione con gli anapesti di *Ach.* 1143-1149: la forma dello stasimo in cui anapesti non lirici precedono la parte lirica sarebbe, infatti, *peculiare* della tragedia arcaica e la funzione degli anapesti, in quel caso, consisteva nell'anticipare o sottolineare alcuni dei contenuti della parte lirica – e questo non si può certo dire di *Ach.* 1143-1149 rispetto al coro che segue. Per la determinazione del tipo di 'resa' di questi anapesti non resta, dunque, che prestar fede a quanto afferma lo scolio metrico *ad loc.*, che risale ad Eliodoro; nel testo dello scolio si legge infatti κορωνὶς καὶ εἴσθεσις εἰς μέλος τοῦ χοροῦ προῳδικὸν περιόδων τριῶν, ὧν ἐστι πρώτη ἀναπαιστική[51]. Secondo lo scolio, dunque, questi anapesti sarebbero parte integrante di una più ampia struttura *tutta* lirica costituita appunto da tre sezioni: gli anapesti (A) e la coppia strofica (BB), che presenta un ritmo prevalentemente coriambico. *Ach.* 1143-1149 sono, perciò, anapesti lirici.

198

Nub. 439-456: costituiscono una parte dell'episodio strettamente legato alla parodo. Giustamente Dover[52], a proposito di questo episodio (vv. 314 ss.), richiama alcune somiglianze formali con l'agone messe in luce da Gelzer[53]. Nell'ambito di queste somiglianze i 2*an* qui esaminati, che chiudono una lunga serie di 4*an*$_\wedge$ (vv. 314-438), corrispondono perfettamente ai 2*an* del finale dell'epirrema dell'agone ed hanno la loro stessa funzione. Da questa identità formale e di funzione è logico dedurre che anche il tipo di 'resa' dovesse essere lo stesso: *Nub.* 439-456 sono anapesti non lirici.

Nub. 889-948: costituiscono la prima parte della contesa fra Discorso Giusto e Discorso Ingiusto. È la più lunga serie di 2*an* in Aristofane e presenta un solo paremiaco, quello finale; per la sua colometria rimando a quella stabilita da White[54], che è la restaurazione di quella eliodorea. Sulla

[50] Per questo argomento rimando a Kranz 1933, pp. 135 e 166 e a Fraenkel 1950, II, p. 184.

[51] White 1912, p. 402, in verità, presenta il testo come se le parole καὶ μέλος τοῦ χοροῦ fossero una sua integrazione; tuttavia a stare alle edizioni sia di Dübner sia di Thiemann 1869, le parole in questione risulterebbero già attestate nella tradizione manoscritta.

[52] Dover 1968, pp.133 s.

[53] Gelzer 1960, pp. 138 ss.

[54] White 1912, pp. 132 ss.

199 base del principio secondo cui cambio di personaggio dopo il primo monometro anapestico implica la divisione del dimetro in due *cola* monometrici distinti, lo studioso americano riesce a ricostruire la divisione in 74 *cola* (42 dimetri e 32 monometri) che ci viene testimoniata dallo scolio *ad loc.*[55]. Il fatto che la serie doveva essere compresa originariamente fra due canti corali, il primo dei quali, secondo Dover[56], sarebbe stato eliminato e non sostituito nella revisione della commedia, il suo contenuto di contesa quasi rissosa che implica un ritmo concitatissimo – questo è, infatti, un pre-agone – e la testimonianza dello scolio secondo cui ὁ δὲ κρείττων λόγος καὶ ὁ ἥττων διαλέγονται spingono a considerare questi anapesti come non lirici. La grossa particolarità metrica di 916 διὰ σὲ δέ (⏑⏑⏑̀⏑), proceleusmatico in anapesti non lirici, trova giustificazione nel fatto che quella che viene qui parodiata è, secondo Fraenkel[57], una «sakrale Formel», che del resto ricorre con la stessa scansione – ma qui non c'è certo parodia – anche in contesto dattilico (*Av.* 1752). Altro fatto degno di nota, questo veramente eccezionale, è la presenza, nell'ambito di anapesti non lirici, dello iato alla fine di un 2*an* acataletto (v. 892), accompagnato, però, da cambio di personaggio.

Vesp. 736-742 e 749-759: fanno parte, secondo Gelzer[58], della σφραγίς (vv. 725-759) dell'agone; le due serie di anapesti sono fra loro in rapporto di quasi-responsione (il numero delle sequenze è disuguale) e, affidate a due diversi attori, seguono rispettivamente la strofe e l'antistrofe di un canto corale. Nella seconda serie fortissima è la parodia tragica rafforzata con vere
200 e proprie citazioni euripidee ed è senz'altro questa la ragione della presenza di una forma 'dorica' (γενοίμαν) al v. 751[59]. Anche la particolarità metrica costituita dalla sinafia verbale fra il *colon* 752 e il successivo può trovare una spiegazione che non sia quella di postulare la liricità di questi anapesti: Aristofane voleva qui riportare fedelmente la formula con la quale l'araldo

[55] Ἔστι δὲ τὰ πάντα κῶλα οδ', ὧν τὰ πρῶτα δ' <δίμετρα> ἀναιπαιστικά (White 1912, p. 409).

[56] Dover 1968, p. XCIII. Del resto, come nota lo stesso Dover (p. 208), la caduta di un canto corale viene testimoniata anche dallo scolio *ad loc.* là dove si legge che μέλος δὲ τοῦ χοροῦ οὐ κεῖται, ἀλλὰ γέγραπται μὲν ἐν μέσῳ «χοροῦ».

[57] Fraenkel 1964b, p. 451 n. 2; cf. pp. 182 s. Dale 1968, p. 25 n. 2, pensa, invece, ad una scansione lunga monosillabica della preposizione διά.

[58] Gelzer 1960, p. 121.

[59] Per i primi versi probabilmente Aristofane aveva in mente passi come Eur. *Alc.* 866-867 e *Hipp.* 215, 230, 732, dove fra l'altro compare proprio un γενοίμαν. Al v. 757, invece, πάρες, ὦ σκιερά, secondo *schol. ad loc.*, è citazione dal *Bellerofonte* di Euripide (*TrGF* 308).

nei tribunali sollecitava i giudici a votare e non era possibile farlo se non ricorrendo alla sinafia. Né il ‘dorismo’ (γενοίμαν) né la particolarità metrica, dunque, costringono a considerare liriche queste serie anapestiche; al contrario, la non perfetta responsione numerica fra le due serie, fenomeno che ricorre abbastanza frequentemente nelle quasi-responsione dei versi recitativi[60], ne fa qualcosa di diverso dalla strofe e antistrofe che rispettivamente le precedono e spinge a considerarle non liriche.

Vesp. 863-867: anche questi anapesti servono da introduzione ad una coppia strofica e per loro vale, dunque, il discorso fatto per *Ach.* 1143-1149. Fondandoci su questa analogia non sembra azzardato considerare anche questa serie un μέλος προῳδικόν, come si diceva per *Ach.* 1143-1149 nello scolio *ad loc.*

Vesp. 879-884: questi anapesti seguono immediatamente una serie di quattro 4*an*‸ e insieme ad essi sono compresi fra la coppia strofica a cui i versi qui sopra esaminati facevano da μέλος προῳδικόν. Sia il fatto che *Vesp.* 879-884 fanno seguito a 4*an*‸ sia l’argomento di questa serie – una *concitata* sfilza di richieste ad una divinità –, che la rendono simile dal punto di vista strutturale e formale a un πνῖγος di parabasi o a un finale di epirrema dell’agone, mi sembrano costituire elementi significativi ed importanti per reputare non lirici questi anapesti.

201

Vesp. 1482-1495: fanno parte dell’esodo della commedia e sono compresi fra due serie di 3*ia.* Secondo Roos[61] non c’è alcun dubbio che questi anapesti servivano di accompagnamento ad una *vera* danza; se si accettasse

[60] Per citare solo qualche esempio, fra i più significativi, basti ricordare casi come *Eq.* 763-823 (61) ~ 843-910 (68), *Nub.* 1353-1385 (33) ~ 1399-1444 (46), *Ran.* 907-970 (64) 1006-1076 (71) (quasi-responsione fra epirrema e antepirrema dell’agone), o casi come *Eq.* 824-835 (12) ~ 911-940 (30) (quasi-responsione fra finale dell’epirrema e finale dell’antepirrema dell’agone).

[61] Roos 1951. L’autore giunge alla conclusione che la danza di Filocleone presenta caratteristiche «di danze comastiche o di etere che venivano imitate da comasti ubriachi dopo il simposio sulla strada di casa» (p. 105); nella seconda parte del suo lavoro critica le soluzioni che al problema erano state precedentemente date, e cioè che la danza di Filocleone fosse: 1) la parodia delle danze dell’antica tragedia, 2) la parodia delle danze delle tragedie di Euripide, 3) la danza della commedia (il κόρδαξ), 4) la danza del dramma satiresco (la σίκιννις). Tuttavia le conclusioni di Roos sul *tipo* di danza non sono state accettate da Macdowell 1971, p. 323, che ritorna all’ipotesi che la danza fosse parodia delle danze dell’antica tragedia (sulla base di 1478-1481: Tespi).

questa ipotesi, il problema della 'resa' di questi versi non sussisterebbe: non potrebbero che essere anapesti lirici. Infatti una 'resa' non lirica di versi che accompagnano una danza vera e propria sarebbe un assurdo scenico e musicale. Mi pare però da accettare un'ipotesi formulata ultimamente[62], che cioè qui non sia affatto da darsi per scontata la danza: il testo stesso dà indicazioni per il contrario. Al v. 1484 s., καὶ δὴ γὰρ | σχήματος ἀρχή non è «l'inizio della *danza*», ma «l'inizio di *una figura di danza*»: e proprio questa 'atomizzazione' delle figure di danza, che è confermata dai continui riferimenti di Filocleone e dai commenti sarcastici del servitore, fa supporre che l'attore non danzava, ma mimava figure di danza. Se tutto ciò è vero, questi sono anapesti recitativi, sicuramente in *parakataloge*.

Pax 82-101: sono compresi nel prologo della commedia e sono preceduti e seguiti da 3*ia*. È il momento dell'apparizione di Trigeo sulla macchina che rappresenta lo scarabeo alato. La situazione scenica sembra escludere una 'resa' lirica di questo duetto fra Trigeo e il secondo servo; nell'ambito delle 202 serie anapestiche non liriche, tuttavia, è questo uno dei casi in cui viene spontaneo formulare l'ipotesi, proprio per il particolare *pathos* del momento, di una 'resa' in *parakataloge*, per di più evidenziata dal cambiamento nel ritmo dei versi (passaggio da 3*ia* a 2*an* e di nuovo a 3*ia*).

Pax 154-172: il contesto di questi 2*an* è lo stesso dei 2*an* precedenti: sono compresi fra due serie di 3*ia*. Trigeo è ancora sulla macchina per il volo, il *pathos* della situazione scenica non è affatto scemato; anche questi anapesti, dunque, dovevano essere 'resi' in *parakataloge*. L'unica differenza rispetto a 82-101 è che la serie ora esaminata non si configura come un dialogo ma è tutta attribuita a Trigeo, che inoltre – e questo mi pare degno di nota – pronuncia anche i 3*ia* immediatamente precedenti e seguenti; in altre parole al momento del passaggio da 3*ia* a 2*an* e di nuovo a 3*ia* non c'è alcun cambio di battuta. Il passaggio recitato-*parakataloge*-recitato si realizza, perciò, all'interno di un pezzo attribuito ad uno *stesso* attore. Diversamente da 82-101 (dove c'era *anche*, all'inizio e alla fine, il cambio di battuta), in questo caso l'unico segnale formale del cambiamento di 'resa' è costituito, per noi *lettori*, dal cambiamento nel ritmo dei versi. La successione dattilo-anapesto del v. 169 non fa eccessivo scandalo e non è comunque significativa nella distinzione lirico/non lirico perché ne abbiamo trovati altri casi sia

[62] L. E. Rossi me la comunica a voce; essa comparirà in un suo prossimo lavoro [= Rossi 1978c] e sarà appoggiata da più d'un caso analogo.

fra le sequenze sicuramente non liriche (per esempio, *Thesm.* 822), sia fra quelle sicuramente liriche (per esempio, *Thesm.* 1068).

Pax 974-1015: costituiscono la preghiera alla Pace e sono compresi fra due serie di 3*ia.* Il v. 992 è un *paroem* e divide gli anapesti in due sezioni distinte. Kock, partendo dalla premessa che nei sistemi anapestici dei comici il paremiaco «nusquam nisi in fine ponitur» (intendendo con questo anche il caso di paremiaci in mezzo ad un sistema purché coincidessero con cambio di battuta), riteneva la sequenza catalettica fuori posto; integrava perciò un δή dopo Λυσιμάχην rendendo così la sequenza un 2*an* acataletto[63]. La premessa di Kock, tuttavia, è smentita da almeno altri due casi (*Thesm.* 42 e *Ran.* 1505) [203] in cui, analogamente a quanto accade per il verso ora in esame, il paremiaco ricorre *in mezzo* ad una serie anapestica senza che per questo vi sia cambio di battuta. Il testo tradito va dunque difeso, come fa Coulon. Del resto anche *schol. ad Pac.* 974 parla di περίοδοι δύο, ἡ μὲν πεντεκαιτριακοντάμετρον ιθ' κώλων ..., cioè fino al v. 992. Anche se il contenuto di preghiera si adattava bene ad una 'resa' lirica, il fatto che nell'ambito di queste 44 sequenze (serie piuttosto lunga!) non c'è nessuna particolarità metrica e gli unici 'dorismi' (v. 1013 s. ὀλόμαν, ὀλόμαν ... τᾶς ... λοχευομένας) ricorrono solo in citazione (la *Medea* di Morsimo?) può essere con prudenza sfruttato come *argumentum ex silentio* per ipotizzare una 'resa' non lirica di questi anapesti (magari in *parakataloge*!).

Pax 1320-1328: costituiscono la chiusa usuale di una serie, qui piuttosto breve, di *4an*$_{\wedge}$, cui sono, perciò, strettamente legati, mentre risultano nettamente distinti dal canto lirico che segue (non sono, quindi, anche introduttivi) e che chiude la commedia. Sia per la loro posizione sia per il loro contenuto (una animata sfilza di richieste nell'ambito di una preghiera agli dei) assomigliano molto agli anapesti dei πνίγη della parabasi e dei finali degli epirremi dell'agone. Anche il tipo di 'resa' doveva, dunque, essere lo stesso: come quelli, questi sono 2*an* non lirici (cf. *Vesp.* 879-884).

Av. 209-222: costituiscono una serie che precede la monodia dell'Upupa (v. 227 ss.). Sul tipo di 'resa' di questi anapesti gli studiosi hanno manifestato le opinioni più diverse: per van Leeuwen[64] sono «assa voce recitati», per

[63] Kock 1880, *ad* Hermipp. fr. 47 K.-A.; il luogo della proposta di Kock è riportato dall'apparato di Zacher 1909, *ad* 992.

[64] Van Leeuwen 1902, *ad* 226.

Wartelle[65] costituiscono un sistema anapestico 'reso' in *parakataloge*, per 204 White[66] formano un «melic hypermeter». È essenziale a questo punto un esame di tutta la scena. Prima di convocare gli uccelli per l'incontro con Pisetero ed Evelpide, l'Upupa rientra nella macchia per svegliare l'Usignuola. A questo punto si inseriscono le 14 sequenze anapestiche (dodici 2*an*, un monometro ed un *paroem*) con le quali l'Upupa cerca di svegliare la sua compagna. Doveva esserci quindi un interludio musicale al suono dell'αὐλός – ne resta traccia nell'indicazione scenica αὐλεῖ riportata nei codici dopo il v. 222 –, che doveva indicare l'avvenuto risveglio dell'Usignuola e serviva allo stesso tempo come preludio della ormai prossima monodia dell'Upupa. Ponendo bruscamente fine alle espressioni di ammirazione di Evelpide per la dolcezza del suono (vv. 223 s.), Pisetero si giustifica dicendo che οὔποψ μελῳδεῖν αὖ παρασκευάζεται (v. 226). Poi comincia la monodia dell'Upupa. White, prendendo evidentemente l'avverbio nella sua accezione specifica di «di nuovo»[67], crede di trovare proprio nell'αὖ una conferma inconfutabile – è nel testo aristofaneo!! – della 'resa' lirica della serie anapestica 209-222. È però fin troppo facile per chi pensa ad una 'resa' non lirica di questi anapesti ridurre a zero il valore di questa conferma attribuendo ad αὖ il significato generico di «da parte sua», «a sua volta»[68]. Il problema della 'resa' dei vv. 209-222 sembra, dunque, davvero difficile. Ma torniamo un momento al contenuto di questi versi. L'Upupa, invitando l'Usignuola a svegliarsi, ha modo di accennare ai suoi νόμους ἱερῶν ὕμνων | οὓς… θρηνεῖς | τὸν ἐμὸν καὶ σὸν πολύδακρυν Ἴτυν (vv. 210-212). Il canto lamentoso dell'Usignuola-Procne che piange il figlio Iti, che si inquadra nel mito di Tereo, Procne, Filomela e della loro trasformazione in uccelli, era divenuto, infatti, un vero *topos* letterario ricorrente spesso nelle lamentazioni tragiche[69]. Bisogna tener conto, a questo punto, del fatto che uno degli elementi caratteristici del canto 205 dell'Upupa nella successiva monodia sarà il mimetismo ritmico, l'uso cioè, per ciascuna categoria di uccelli da convocare, di un metro sempre diverso e tale da richiamare ogni volta una qualche caratteristica della specie in quel momento chiamata. Come non pensare, dunque, che Aristofane abbia voluto applicare questo suo virtuosismo ritmico anche

[65] Wartelle 1966, pp. 442 s.

[66] White 1912, p. 112.

[67] Cf. *LSJ s.v.* αὖ «Adv. of repeated action, *again, anew, afresh*», ecc.

[68] Cf. *LSJ s.v.* αὖ II. 2. *on the other hand*, spec. *in turn.*

[69] Si vedano, per esempio, Aesch. *Ag.* 1142-1145, Soph. *El.* 147-149, Eur. *Phaeth.* 67-70 Diggle (= *TrGF* 773, 23-26).

ai vv. 209-222, ponendo in bocca all'Upupa per svegliare l'Usignuola il ritmo che meglio di qualunque altro esprimeva la caratteristica essenziale del canto di questa ultima, quello degli 'anapesti di lamento'? Del resto questi non sarebbero certo gli unici 'anapesti di lamento' in Aristofane; abbiamo già trovato altre serie oloanapestiche come questa che per il loro contenuto andavano considerate 'anapesti di lamento'. Naturalmente erano anapesti lirici; anche per i vv. 209-222, quindi, questo doveva essere il tipo di 'resa'.

Av. 1726-1730 e 1743-1747: le due serie, che differiscono solo per l'attribuzione (la prima è assegnata al coro se cantata, al corifeo se recitata; la seconda a Pisetero), fanno parte dell'esodo della commedia, che, secondo White[70], a partire dal v. 1720 era tutto cantato. Se si accetta questa ipotesi, il canto viene ad assumere una struttura strofica estremamente complessa: A (1720-1725), B (anapesti, 1726-1730), CC (1731-1736 = 1737-1742), D (anapesti, 1743-1747), E (1748-1754), F (1755-1765). Purtroppo in entrambe le serie anapestiche manca un qualsiasi elemento linguistico, metrico, contenutistico che permetta di considerarle sicuramente liriche; la divisione strofica realizzata da White resta, perciò, a livello di ipotesi, ipotesi – bisogna riconoscerlo – molto suggestiva e convincente per la perfetta armonia che si realizza nella distribuzione delle strofi (quattro strofi, AB e EF, fra loro indipendenti che a due a due delimitano una coppia strofica CC, cui una terza strofe D fa da epodo), anche se le strofi anapestiche (B e D) si presentano in modo asimmetrico. Tutto ciò induce a considerare liriche queste due serie anapestiche.

Thesm. 39-62: fanno parte del prologo; la lunga serie di 2*an* (interrotta al v. 42 da un *paroem*) non presenta alcuna particolarità metrica e la presenza del 'dorismo' ἀγροιώτας del v. 58 si può benissimo spiegare con il tono volutamente solenne del linguaggio del servo di Agatone. Non c'è dunque nessun elemento metrico o linguistico che induca a considerare questi anapesti lirici. Inoltre, se è vero che uno dei possibili effetti di una 'resa' lirica è quello di attribuire solennità ai versi che venivano cantati, non è tuttavia escluso che questo stesso fine potesse essere raggiunto anche nell'ambito di una 'resa' non lirica, magari attraverso l'uso della *parakataloge* come forse avveniva in questo caso. 206

[70] White 1912, pp. 272 ss.

Thesm. 949-952: sono tre 2*an* e un *paroem* che seguono immediatamente due 4*an*‸[71] e precedono un canto corale aperto dal monometro anapestico ὅρμα χώρει (v. 953). White[72], pur riconoscendo che questi anapesti non presentano nessuna particolarità metrica, li unisce strettamente ai vv. 947-948, che 'colizza', però, come 2*an*+*paroem*, li considera *tutti* lirici e ne fa la prima strofe (una specie di μέλος προῳδικόν come *Ach.* 1143-1149 e *Vesp.* 863-867) di un canto lirico dalla struttura molto complessa. Tuttavia è anche possibile – e a me pare preferibile – considerare i vv. 947-948 come due 4*an*‸ (è la doppia catalessi l'elemento più importante a favore di questa divisione sticometrica) usati stichicamente; senza dire però che il καί alla fine del secondo verso non determina la sinafia con quanto segue perché qui ha il valore di *etiam*[73]. Questa sticometria comporta naturalmente una 'resa' non lirica dei vv. 947-948. Posta questa premessa, risulta evidente la somiglianza, dal punto di vista strutturale, dei 2*an* da noi ora esaminati, che ad essi seguono, con i 2*an* del πνῖγος della parabasi o del finale dell'epirrema dell'agone, che, come abbiamo più volte detto, costituiscono la chiusa 207 di serie più o meno lunghe di 4*an*‸. Ed è proprio la somiglianza strutturale che spinge a ritenere non lirica questa serie di 2*an*. Questa ipotesi, del resto, sembra suffragata dal fatto che la successiva serie di versi si apre con l'invito ὅρμα χώρει, identico nella sostanza a quello di *Eccl.* 478 ἔμβα χώρει[74]. Il fatto che in questo secondo caso l'espressione segni lo stacco fra parlato (i 3*ia* che precedono) e *parakataloge* (i 4*ia*‸ che seguono)[75] induce a credere che anche ὅρμα χώρει di *Thesm.* 953 sia la spia di un cambio di 'resa': qui segna il passaggio da non lirico (i 4*an*‸ e i 2*an* che precedono) a lirico (le sequenze trocaiche che seguono).

[71] Sul problema della divisione sticometrica di *Thesm.* 947-948 torneremo alla fine di questo lavoro, discutendo questi versi insieme ai già ricordati *Ach.* 626-627 e *Pax* 729-733.

[72] White 1912, pp. 274 ss. con rimandi ai §§ 283 (p. 111) e 717 (p. 336).

[73] Prato 1962, p. 263.

[74] A proposito del problema, cui in precedenza nell'elenco degli anapesti lirici abbiamo appena accennato, se *Eccl.* 478 (come *Thesm.* 953) era cantato o *extra metrum*, L. E. Rossi nella non esatta responsione interna di 478 ἔμβα χώρει (*an*) ~ 480 στρέφου σκόπει (*ia*) troverebbe la prova che queste due espressioni ('inviti' prosastici) non erano metriche, ma *extra metrum*, cioè prosa. Se questo è vero, il parallelo da molti richiamato fra *Eccl.* 478 ἔμβα χώρει e *Thesm.* 953 ὅρμα χώρει dovrebbe spingere a considerare *extra metrum* anche quest'ultima espressione. Mi pare inoltre utile precisare, anche in relazione al dubbio espresso da Ussher 1973, *ad* v. 478, che, qualora si accetti l'ipotesi dell'*extra metrum*, risulterebbe ovvio pensare che questi inviti sono detti dal corifeo.

[75] Questa è l'opinione di Perusino 1968, p. 39, che, se si considera *extra metrum* il monometro giambico di 480, mi sento di condividere.

Thesm. 1065-1097: la prima parte (vv. 1065-1072) della lunga serie anapestica altro non è se non l'inizio della monodia di Andromeda[76] con cui, eccezionalmente, si apriva il prologo[77] dell'omonima tragedia euripidea (*TrGF* 114 e 115). La monodia doveva essere costituita da 'anapesti di lamento' come si ricava non solo dal contenuto di questi versi riportati da Aristofane, ma anche e soprattutto dai precedenti vv. 1062 s. in cui Euripide-Eco si rivolge a Parente-Andromeda dicendo: ἀλλ', ὦ τέκνον, σὲ μὲν τὸ σαυτῆς χρὴ ποιεῖν, ‖ κλάειν ἐλεινῶς. Nessun dubbio, quindi, sulla liricità dei vv. 1065-1072. Del resto questi primi versi avrebbero comunque dovuto essere considerati lirici sia per la presenza di iato dopo il monometro iniziale sia perché quanto segue è un *paroem* (v. 1066). Dal punto di vista metrico bisogna inoltre notare la successione dattilo-anapesto del v. 1068 (peraltro non essenziale ai fini della distinzione lirico/non lirico) e lo stranissimo aspetto metrico del v. 1069; essendo l'eco della parte finale di un *paroem* presenta lo schema ⏑⏑⏑––, che in questo contesto non può essere interpretato altrimenti che come un monometro anapestico catalettico. Ma la certezza che i primi versi di questa serie anapestica erano sicuramente lirici può essere estesa anche ai rimanenti anapesti (vv. 1073-1097)? Mi sembra proprio di no. Al v. 1073, infatti, la situazione cambia improvvisamente. Infastidito dalle ripetizioni di Euripide-Eco, Parente-Andromeda interrompe bruscamente la monodia[78] e dà inizio ad un vivacissimo ed estremamente *concitato* battibecco (notare le frequentissime ἀντιλαβαί), nel quale poco più oltre, tornando sulla scena, si inserirà con effetti comici dirompenti l'arciere scita. Proprio questa concitazione fa presupporre per la seconda parte di questa serie anapestica (vv. 1073-1097) una 'resa' non lirica, il che sembra confermato dalla totale mancanza di particolarità metriche e linguistiche.

Thesm. 1227-1231: sono gli ultimi versi della commedia; poiché non presentano alcun elemento metrico o linguistico che ne qualifichi il tipo di 'resa', mi è sembrato opportuno fare una breve ricerca sulle parti finali degli altri esodi per vedere se per caso era possibile stabilire per questa sezione della commedia – sulla base dei versi che la costituiscono – un *unico* tipo

[76] Che si tratti di una monodia è posto fuori discussione da quanto Parente-Andromeda dirà più avanti (v. 1077) contro le prime ripetizioni di Euripide-Eco: ὦγαθ', ἔασόν με μονῳδῆσαι.

[77] Nello *schol. ad Thesm.* 1065 si legge: ὁ Μνησίλοχος ὡς Ἀνδρομέδα. τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή.

[78] Lo *schol. ad* 1072 riporta, infatti, le parole con le quali si chiudeva la frase lasciata a metà: λείπει· μέλλουσα τυχεῖν.

di ‘resa’ valido per *tutti* i finali di esodo. Infatti, se così fosse, il problema sarebbe risolto anche per i casi, come questo, in cui *di per sé* il tipo di ‘resa’ risulta incerto. Purtroppo accanto ad una maggioranza di finali di esodo costituita da metri lirici – *Ach.* 1190-1234, *Vesp.* 1529-1537, *Pax* 1329-1359, *Av.* 1755-1765, *Ran.* 1528-1533[79], *Eccl.* 1163-1183 – ce ne sono anche alcuni 209 formati da versi non lirici – *Eq.* 1335-1408 (3*ia*), *Nub.* 1510 (4*an*‸), *Pl.* 1208-1209 (4*an*‸) –, mentre gli ultimi tre 4*ia*‸ della *Lisistrata* potevano essere o cantati o in *parakataloge*[80]. Anche dopo questa breve ricerca il problema della ‘resa’ di *Thesm.* 1227-1231 resta, dunque, aperto. Si può fare solo un’ultima considerazione, estendendo anche a questi versi un’osservazione che White 1912, p. 130, come vedremo meglio più avanti, faceva a proposito di *Ran.* 1500-1527, limitandola, però, *solo* a questo passo. Questi 2*an*, come pure i 4*an*‸ di *Nub.* 1510 e *Pl.* 1208-1209, essendo gli ultimi versi prima dell’uscita del coro, non possono essere considerati ‘anapesti di marcia’? Questa nostra ipotesi, del resto, sembra suffragata dal fatto che questa breve serie anapestica è molto simile, direi quasi identica, alle serie anapestiche che generalmente concludono le tragedie, in particolare quelle euripidee; e si sa benissimo che gli anapesti finali tragici sono ‘anapesti di marcia’. Se si accetta, dunque, l’ipotesi che *Thesm.* 1227-1231 sono ‘anapesti di marcia’, è ovvio concludere che questi sono anapesti recitati.

Ran. 1268, 1272: questi due versi (da noi interpretati come *paroem*), inseriti in un’ode, sono delle vere e proprie ‘battute’ di Dioniso a commento del centone di versi eschilei cantati da Euripide nell’ambito dell’agone poetico fra i due tragediografi. A prima vista, facendo parte di un canto lirico, sembrerebbe sicuro che fossero cantati; tuttavia, ad una più attenta riflessione, e per il contenuto e soprattutto per la particolare funzione nell’ambito di tutta l’ode sembra molto più probabile che questi due versi non fossero cantati. Questa resta, però, soltanto un’ipotesi. D’altra parte è incerta anche l’interpretazione metrica di queste due sequenze. Infatti potrebbero anche non essere dei *paroem*, ma degli enopli. In questo secondo caso la ‘resa’ non poteva non essere lirica.

Ran. 1500-1527: questa lunga serie di 2*an* con tre *paroem* (vv. 1505, 1514, 1523) al suo interno ed uno alla fine fa parte dell’esodo della commedia.

[79] Ogni dubbio sul fatto che questi sono 6*da* lirici è fugato dallo schema metrico del v. 1529, che presenta fine di parola dopo il terzo *biceps*, che determinerebbe un’incisione mediana, cioè in una sede ‘tabù’ negli esametri recitativi.

[80] Perusino 1968, p. 60.

Tenendo conto di questa loro posizione nell'ambito della commedia, si può pensare che gli anapesti di questa serie fossero *sentiti come* 'anapesti di marcia'. Questa è anche l'opinione di White[81], secondo cui «l'uso più simile a questo (*scil.* degli anapesti di marcia), così comune nelle *parodoi* tragiche, ricorre in un esodo (*Ran.* 1500-1527)». Se questo è vero, questi anapesti non si possono non considerare recitati. A questo non si oppone, come già abbiamo avuto modo di dire in altri casi, la particolarità metrica del v. 1525, che presenta la successione dattilo-anapesto. 210

Non ci rimane, ora, che tornare al problema costituito da casi come *Ach.* 626-627, *Pax* 729-733 e *Thesm.* 947-948 in cui è difficile stabilire la divisione sticometrica (dimetri o tetrametri?)[82]. L'adozione di una sticometria piuttosto che l'altra implica, infatti, anche una compromissione su quale fosse il tipo di 'resa' di questi passi. Mentre una divisione per dimetri lascia aperta la doppia possibilità di una 'resa' lirica e di una non lirica, quella per tetrametri in serie κατὰ στίχον ammette solo quella non lirica. In tutti e tre i casi mi è sembrato preferibile adottare una divisione per tetrametri, e questo per due ordini di motivi. Il primo, valido solo per *Ach.* 626-627 e *Pax* 729-733, consiste nella testimonianza degli scoli *ad locc.*, in cui, per entrambi i casi, si parla molto chiaramente di *tetrametri* anapestici e non di dimetri. L'altro motivo, valido per tutti e tre i passi, nasce dalla considerazione che in queste serie di anapesti *ciascun* 2*an* è seguito da un *paroem*. Proprio questo dato di fatto, unito alla situazione di *compatto* isolamento, determinata dalla catalessi, di tutto ciò che ad essa precede rispetto a ciò che segue, induce a credere che la divisione sticometrica più naturale per questi versi sia quella in 4*an*$_\wedge$. Questi sono, dunque, tetrametri (ovviamente recitativi) e non dimetri.

In sede di conclusione mi pare opportuno offrire in sintesi il materiale studiato: un indice di tutti i 2*an*, *paroem*, *an* ordinati commedia per commedia con il rimando alla sezione – delle tre in cui si articola il nostro lavoro – in cui ciascuna sequenza è stata riportata o discussa, precisando che sono in corsivo gli anapesti da noi considerati lirici, in tondo quelli non lirici. È sembrato opportuno, in questa sede, prendere comunque una posizione (nell'ambito della distinzione lirico/non lirico) nei confronti di *tutti* i passi della sezione III; tuttavia per alcuni di essi una certa misura di incertezza può ancora sussistere. 211

[81] White 1912, p. 130.

[82] Lo stesso problema, per quel che riguarda alcune sequenze giambiche, è stato affrontato da Perusino 1968, pp. 28-32.

Ach. 659-664, I
1143-1149, III

Eq. 498-506, II
547-550, I
824-835, I

Nub. 290 = 313, II
439-456, III
510-511, II
711-722, II
889-948, III
1009-1023, I
1160, II
1165-1168, II

Vesp. 324-333, II
358-364, I
621-630 ~ 719-724, I
736-742 ~ 749-759, III
863-867, III
879-884, III
1009-1010, II
1051-1059, I
1482-1495 (*parak.*), III

Pax 82-101 (*parak.*), III
154-172 (*parak.*), III
464-466 = 491-493, II
469-472 = 496-499, II
512, II
765-774, I
940-941 = 1024-1025, II
943-945 = 1028-1030, II
974-1015 (*parak.*), III
1320-1328, III

Av. 209-222, III
254, II
255-257, II
328-332 = 344-348, II
400-405, II
523-358 ~ 611-626, I
723-736, I

744 = 776, II
1058-1064 = 1088-1094, II
1067-1068 = 1097-1098, II
1313 = 1325, II
1316-1328, II
1320-1321 = 1332-1333, II
1394, II
1398-1400, II
1726-1730, III
1743-1747, III

Lys. 479-483 = 543-547, II
532-538 ~ 598-607, I
954-979, II
1294 (o *extra metrum*?), II
1313-1314, II

Thesm. 39-62 (*parak.*), III
321-322, II
324, II
434 = (?) 520, II
667-673, II
707-713, II
776-784, II
814-829, I
949-952, III
953 (o *extra metrum*?), II, III
1051, II
1065-1097 { *1065-1072* / 1073-1097 } III
1227-1231, III

Ran. 372-377 = 378-382, II 212
679 = 710, II
682 = 7I4, II
895 = 992, II
1078-1098, I
1268 (*paroem*?), III
1272 (*paroem*?), III
1332-1334, II
1351-1352, II
1500-1527, III

Eccl. 478 (o *extra metrum*?), II, III
689-709, I
954, II
956, II
964-966, II
1183 (o *extra metrum*?), II

Pl. 598-618, I

C. PRATO – A. FILIPPO – P. GIANNINI – E. PALLARA – R. SARDIELLO, *RICERCHE SUL TRIMETRO DEI TRAGICI GRECI: METRO E VERSO*

Tanto vasta è la bibliografia sul trimetro giambico che si è venuta accumulando da quando Porson nel *Supplementum* alla prefazione all'*Ecuba* euripidea (1802) ne fissò le regole, che a prima vista potrebbe sembrare del tutto superfluo un nuovo lavoro sul verso recitato del dramma antico. Basta scorrere, però, il primo capitolo di questo studio di Prato e di suoi allievi per rendersi conto di come sia nuovo e diverso l'angolo visuale dal quale essi vogliono affrontare, fra i tanti aspetti del trimetro che hanno costituito oggetto di ricerca, quello da loro preso in esame: il problema della soluzione nei tre tragici. Partendo infatti dal presupposto che questo fenomeno non può essere considerato s o l o come un fatto metrico, ma è anche e soprattutto un fatto stilistico, gli AA., attraverso uno studio delle parole impegnate in soluzione, cercano di individuare e determinare, nel diverso atteggiamento dei tre tragici rispetto a questo problema, la diversa funzione che il fenomeno assume nel loro stile. Trattandosi di un libro costituito da contributi di studiosi diversi, è forse opportuno precisare che il capitolo su Eschilo è dovuto ad Adele Filippo (= A. F.), quello su Sofocle a Rosanna Sardiello (= R. S.), quello su Euripide è la rielaborazione di un articolo di Carlo Prato (= C. P.) già apparso in «Quaderni urbinati di cultura classica» 14 (1972), pp. 73-113, quello finale dedicato ai verbi composti in soluzione è opera di Pietro Giannini ed Erasmo Pallara (= P. G. ed E. P.); il capitolo introduttivo, invece, è stato redatto col concorso di tutti e cinque gli studiosi. In questo primo capitolo gli AA. hanno sottoposto a critica serrata tutto quel filone di studi che, a partire da Hermann, ha preso in considerazione la soluzione solo come fatto prosodico-metrico, servendosene poi per cercare di determinare, sulla base di un semplice e meccanico computo stati-

Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975 (Studi di metrica classica, dir. da B. Gentili, 6).

Recensione apparsa in «Rivista di filologia e di istruzione classica», 104 (1976), pp. 195-201.

stico – e da parte di alcuni studiosi inserendo nel conto anche le soluzioni determinate dalla presenza di nomi propri – la cronologia delle tragedie di cui fosse sconosciuta la datazione precisa. A questo proposito viene giustamente attirata l'attenzione sull'influenza che sul calcolo statistico può avere, falsandolo, l'eventuale presenza di parole in soluzione che nell'economia del dramma risultino essere parole-chiave (per esempio πολέμιος e πόλεμος sette volte in soluzione nei *Sette a Tebe* o ἱκέτης ben dodici volte in soluzio- 196 ne negli *Eraclidi*). Diversa è invece l'intenzione degli autori, che, per dirla con loro, consiste nello «studiare la frase nella sua struttura sintattica ed esaminare puntualmente i costrutti e i termini impegnati nella soluzione» (p. 32), distinguendo fra quelli che si giustificano per la loro particolare forza espressiva o per la loro carica poetica e quelli che, invece, trovano la loro ragion d'essere nella volontà del poeta di adeguarsi alla lingua prosastica di tutti i giorni. Una citazione particolare, nell'ambito di questo primo capitolo, merita la n. 26 a pp. 29 s., in cui il materiale raccolto, frutto di indagine attenta e laboriosa, permette, fra l'altro, di rettificare per Euripide la *communis opinio* secondo cui due tribraci consecutivi sarebbero rarissimi.

Passando all'esame dei capitoli dedicati ai singoli tragediografi, che, come abbiamo già detto, sono dovuti ciascuno ad uno studioso diverso, fa piacere notare che non si ha affatto la sensazione di trovarsi di fronte ad articoli fra loro slegati, come pure si sarebbe potuto temere, ma ad un'opera organica e, tranne pochissimi casi, senza contraddizioni fra le parti, la cui unitarietà è determinata dall'adozione di uno stesso metodo nella trattazione del materiale oggetto di studio: quello, già adottato da Prato nell'articolo del 1972, di ordinare le parole in soluzione secondo categorie stilistiche precostituite, al fine di meglio valutare, sulla base almeno di queste parole, l'incidenza che ciascuna categoria ha nell'ambito di un autore o addirittura nell'ambito di una tragedia; naturalmente ogni parola è accompagnata dall'indicazione del tipo di soluzione a cui ha dato luogo. Le categorie sono quelle delle parole proprie dell'epica, della lirica, del lessico specializzato (medicina, filosofia, religione, scienza), dell'uso corrente e della prosa, ed infine delle parole che sono neoformazioni e degli *hapax*; a queste si aggiunge, limitatamente a Sofocle ed Euripide, una categoria di parole proprie della tragedia. All'interno di queste categorie le parole sono state poi divise, per comodità, fra sostantivi, aggettivi, verbi ed avverbi. Una categoria autonoma hanno costituito le soluzioni determinate da preposizioni, pronomi, numerali, congiunzioni e quelle determinatesi col concorso dell'articolo.

Per quel che riguarda Eschilo (pp. 35-64), risulta che è evitata, ovunque possibile, la soluzione con parole che abbiano carattere prosastico (siano esse parole del lessico specializzato o parole dell'uso corrente); per di più,

nei pochi casi in cui ricorrono, spesso vengono usate in senso metaforico. È invece frequente il ricorrere di neoformazioni e di unicismi anche nel caso che comportino una soluzione. Da tutto ciò A. F. fa discendere l'affermazione, senz'altro da sottoscrivere, che la soluzione è, per Eschilo, «un elemento di secondaria importanza, subordinato ad una scelta di natura linguistica» (p. 38). Una conferma la si può trovare nel fatto che una delle funzioni che in Euripide viene svolta dalla soluzione, quella di evidenziare il *pathos* della situazione scenica, in Eschilo viene assolta dal ricorrere di più neoformazioni o unicismi nello spazio di pochi versi: si veda per esempio, l''agglomerato' di *Ag.* 1440-1447 – tre unicismi e due neoformazioni, con una sola soluzione –, per rendere l'esaltazione di Clitemestra, dopo l'uccisione di Cassandra (pp. 61 s.). Nessuna meraviglia, dunque, se il trimetro eschileo, evitando in linea di massima le soluzioni, appare severo e maestoso, tanto più che la soluzione che Eschilo predilige è quella del dattilo terzo (p. 39), che, come ha già notato Descroix (1931, p. 179), dà al verso «plus d'ampleur».

197

Senz'altro in maniera più articolata e complessa si presenta il fenomeno della soluzione in Sofocle (pp. 65-110). Già dall'esame delle parole in soluzione derivate dall'epica, oltre al fatto scontato che i termini epici più usati da Sofocle sono, come per Eschilo ed Euripide, quelli più comuni come βίοτος, θάλαμος, κλέος, ecc., risulta evidente, secondo R. S., il quadro di una situazione non statica: infatti fra le quattro tragedie che, a tener conto delle sole parole in soluzione, avrebbero più epicismi (*Trachinie*, *Edipo re*, *Filottete*, *Edipo a Colono* – nessuna delle quali appartiene al primo periodo dell'autore –), sono proprio il *Filottete* e l'*Edipo a Colono*, che, in proporzione, ne hanno un maggior numero di quelli 'canonici'. Si potrebbe così ricostruire, «per lo meno limitatamente ai termini in soluzione» – come precisa R. S. a p. 73 –, una evoluzione in tre stadi nell'uso degli epicismi: scarso impiego di epicismi > epicismi 'ricercati' > epicismi più comuni (pp. 72 s.). Purtroppo una così articolata ricostruzione, per quanto seducente, appare priva del necessario fondamento, proprio per il fatto che si è limitata la ricerca ai soli epicismi in soluzione, senza avvertire la necessità di una verifica condotta su tutti gli epicismi sofoclei – cosa indispensabile prima di giungere ad una considerazione di carattere stilistico. Se la verifica fosse stata fatta, ci si sarebbe resi conto che, anche se non provocano soluzioni nel trimetro, nell'*Aiace* (una delle tragedie con caratteri arcaici) ci sono tanti epicismi da far dire a Jebb 1907, p. LII (cf. Perrotta 1935, p. 165) che «the play contains several phrases which show a deliberate aim at epic colouring». Se dunque gli epicismi sono presenti già nell'*Aiace*, tutto il quadro evolutivo ricostruito da R. S. viene a cadere. Difficile è definire l'atteggiamento di Sofocle nei confronti della soluzione: da una parte è innegabile

una presenza maggiore rispetto ad Eschilo di parole proprie del lessico specializzato e dell'uso corrente o di verbi composti in soluzione, soprattutto per quel che riguarda le tragedie dell'ultimo periodo (specialmente il *Filottete*), ma certamente non in misura tale da poter affermare, come fa R. S., che «uno 'snellimento' del ritmo giambico ... sembra non dispiacergli affatto, anzi gli offre un'ulteriore possibilità di accostarsi al linguaggio fluido 198 e ricco di vitalità del parlare quotidiano» (p. 103); dall'altra, anche nei suoi versi troviamo tutta una serie di accorgimenti (anastrofe della preposizione così da occupare l'ultima sede del trimetro, uso dell'omerico ὑπαί per ὑπό, ecc.), che già erano stati usati da Eschilo per evitare la soluzione e di cui non c'è traccia, invece, in Euripide (pp. 97 s.). In presenza di una situazione così complessa e per certi versi non lineare (lo stile di Sofocle si lascia difficilmente 'inquadrare', come, seguendo altri studiosi, nota la stessa R. S. a pp. 65 s.), non può non sorgere il dubbio che per un discorso, che, pur essendo nato come metrico, tende a divenire stilistico – e questa esigenza, come abbiamo già avuto modo di dire, ci sembra più che giustificata –, una ricerca imperniata sulla soluzione non sia in grado, almeno per Sofocle, di dare risposte definitive. Anche perché in questo modo, tanto per fare un esempio, restano fuori dalla ricerca colloquialismi, che sono cosa diversa dal lessico dell'uso corrente, della forza di un ναίχι (*OT* 684) o di un εὖ γ(ε) (*Phil.* 327)[1], che da soli possono qualificare lo stile di un autore. Dal punto di vista metrico, è interessante notare l'evoluzione, attentamente studiata da R. S. (pp. 87-91), delle soluzioni di tribraco terzo e quarto, che diminuiscono nelle tragedie della maturità, e questa minore presenza è accompagnata dall'apparizione di 'arditezze' e particolarità metriche prima assenti.

L'enorme materiale raccolto nel capitolo su Euripide (pp. 111-148) è senza dubbio di più facile ed univoca interpretazione. Emerge con chiarezza da esso, come giustamente rileva C. P., l'adeguamento di Euripide ad un linguaggio immediato e diretto, attraverso l'uso davvero considerevole di parole del lessico specializzato, di verbi composti, di vocaboli propri dell'uso corrente o della prosa, nel tentativo di rappresentare il più fedelmente possibile una realtà sociopolitica i cui valori andavano progressivamente mutando. Ma l'elemento che maggiormente lo differenzia da Eschilo e Sofocle è senz'altro quello di aver creato «un nuovo impianto sintattico della frase» (p. 112), dal momento che non si preoccupa di rifuggire dalle soluzioni determinate da preposizioni o congiunzioni o da forme verbali

[1] Si veda quanto a proposito di questi colloquialismi è detto da Fraenkel in *Appunti del seminario tenuto all'Ist. di Filologia Class. dell'Univ. di Roma da Ed. F. sul* Filottete *di Sofocle* (ediz. fuori commercio), Roma 1969, *ad loc.*, ora in Fraenkel 1977.

(per esempio ἄγετε ecc., ἔλαβον ecc., ἔθετο, θέμενος ecc.), che i suoi predecessori avevano sempre cercato di evitare. A ragione, dunque, C. P. sostiene che «ciò significa che nel conflitto tra metro e sintassi Euripide ha assegnato al ritmo un ruolo secondario» (p. 113). Questa realtà è puntualmente confermata dal fatto che Euripide non ricorre più agli 'artifici' (anastrofe, forme arcaizzanti) tipici di Eschilo e Sofocle per non dar luogo a soluzioni in presenza di preposizioni, congiunzioni ecc. Il capitolo si conclude (pp. 141-148) con l'esame particolareggiato di tutta una serie di luoghi in cui la soluzione è provocata dal ricorrere di parole (per esempio σύνεσις o ἀμαθία) che risultino indispensabili per la discussione di temi di grande interesse nel campo culturale, politico, religioso (si veda anche quanto è detto a p. 21 n. 11). 199

Tutta l'ultima parte del libro (pp. 149-229) è costituita dal capitolo dedicato ai verbi composti con preposizione che determinano soluzione, in tutti e tre i tragici. P. G. ed E. P. partono dalla premessa che «nella dinamica del verso, sia il momento semantico a influenzare quello metrico e non viceversa» (p. 149). L'affermazione, proprio perché generalizzata, sembra, in verità, troppo drastica: il problema – come del resto ha dimostrato anche questo lavoro di Prato e di suoi allievi – si configura in maniera diversa da autore ad autore (si pensi ad Eschilo rispetto ad Euripide) e comunque mi pare che, in ogni autore che non scrive in prosa, il momento metrico conservi s e m p r e un suo spazio autonomo rispetto alle influenze del momento semantico, spazio costituito dai limiti imposti dalla natura ritmica del verso. Scopo della ricerca è, dunque, quello di determinare la 'qualità' di ciascun verbo composto in soluzione e soprattutto il suo rapporto col rispettivo verbo semplice. Per far questo si ricostruisce con molta cura e sensibilità stilistica il *pedigree* di ogni verbo, tenendo presente soprattutto quale è la sua prima attestazione e da quali altri autori viene eventualmente usato. I risultati (pp. 221-225) li sintetizzerei così: in Eschilo, in proporzione, c'è una presenza più cospicua, rispetto agli altri due tragici, di verbi composti che sono delle neoformazioni; in Sofocle di quelli propri dell'epica e della lirica; in Euripide di quelli propri della prosa e specialmente del lessico specializzato. Tutto ciò, per Eschilo, rappresenta un'ulteriore conferma dell'aspirazione all'originalità ed all'intensità espressiva; per Sofocle è una chiara testimonianza della ricerca di un linguaggio poetico; per Euripide tradisce ancora una volta il desiderio di indicare la realtà in maniera diretta e precisa. Tuttavia, affinché si possa avere un quadro veramente completo ed esaustivo dell'atteggiamento dei tre tragici rispetto all'uso dei verbi composti, è auspicabile che P. G. ed E. P., quanto prima, estendano la loro indagine a t u t t i i verbi composti; un esempio, che mi pare emblematico, di questa esigenza è offerto da Eur. *Bacch.* 930: dei due verbi composti (προσείω

e ἀνασείω), che compaiono nell'ambito di uno stesso verso, il secondo, ricorrendo in soluzione, viene preso in considerazione, il primo no.

Alcune osservazioni particolari. Molti dei trimetri che a p. 35 n. 35, come pure a p. 65 n. 117, vengono definiti lirici, non lo sono affatto: sono trimetri recitati che fanno parte di sezioni epirrematiche. A p. 47, per documentare l'affermazione, peraltro giusta, che spesso in Eschilo «molte parole prosaiche 200 vengono usate metaforicamente», A. F. cita il caso di *Ag.* 659 in cui la parola πέλαγος avrebbe, come altrove, valore metaforico: in verità qui πέλαγος, col suo valore p r o p r i o ('mare') fa parte di una metafora tutta incentrata su ἀνθοῦν (ὁρῶμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς || ἀνδρῶν Ἀχαίων ...). Nell'elenco dei sostantivi propri dell'uso corrente, sia in Eschilo (p. 49), sia in Sofocle (p. 79), ritroviamo la forma πόλεως, che, seguendo il criterio adottato da Ceadel nel suo lavoro sui trimetri soluti in Euripide (Ceadel 1941, p. 70), viene considerata trisillabica, così da formare anapesto primo, rispettivamente in Aesch. *Sept.* 471 e in Soph. *Ant.* 656 e *OC* 558; l'altra scansione possibile, quella bisillabica per sinizesi (in ben undici casi – *Sept.* 2, 57, 274, 539, 572, 1006, *Ag.* 1412, 1586, *Choeph.* 289, *Eum.* 698, 701 –, a tener conto del solo Eschilo, l'unica possibile, perché questa forma compare in sede pari), metodologicamente era senza dubbio da preferire, non fosse altro perché in Eschilo (ma in un certo qual modo anche in Sofocle) la soluzione è ancora sentita come un fatto eccezionale; perciò, fin dove è possibile, è bene preferenziare la scansione che non provochi soluzione[2]. Da un controllo completo effettuato da me sul testo di Eschilo risulta che non sono state notate le seguenti soluzioni: βλέφαρα (*da* III, *Sept.* 3); πατέρ(α) (*tr* III, *Choeph.* 130); πόλεμον (*da* III, *Suppl.* 342); νέος (*da* III, *Pers.* 782), ma c'è da tener presente che in questo caso la parola forse fa parte di una citazione di proverbio (Broadhead 1960, *ad loc.*); per gli ultimi due esempi, però, deve trattarsi di caduta di schede dal momento che essi vengono menzionati a p. 29 n. 26. A p. 89 n. 205 è detto giustamente, anche se in un contesto confuso, che «non possiamo considerare come forme di tribraco 'spezzato' dopo la seconda breve (⏑⏑|⏑) quei tribraci, ove il taglio avvenga tra una proclitica monosillabica e la parola, cui essa è legata»; a maggior ragione meraviglia, perciò, che a p. 105, parlando della soluzione determinata col concorso dell'articolo (p. es. Soph. *OT* 568 οὗ-τος ὁ σο-φός), si affermi che tale soluzione «si potrebbe anche definire 'eccentrica', in quanto

[2] Il discorso, naturalmente, vale anche per tutti i casi analoghi; per citare solo qualche esempio, si veda ὕβρεως di *Pers.* 808, ma soprattutto ὄφεων di *Sept.* 495, dove, con scansione bisillabica, si elimina la doppia soluzione nell'ambito dello stesso verso, fenomeno che in Eschilo ricorre solo otto volte (all'elenco di p. 29 n. 26 va aggiunto *Sept.* 593: *tr* II + *tr* III).

costituita da due elementi ‘spezzati’» (eppure si richiama qui la n. 205!). Per avere una visione più esauriente delle neoformazioni euripidee (pp. 120 s.), era forse opportuno, come già era accaduto per gli altri due tragici, inserire nell’elenco di queste anche i verbi composti che risultassero appunto creazione di Euripide. Una contraddizione, sull’uso dei termini del lessico specializzato soggetti a soluzione, è individuabile fra quanto detto a p. 123: «sono in gran parte assenti negli altri tragediografi (*scil.* Eschilo e Sofocle) 201 ... per un certo carattere prosaico di tali voci, che i primi due drammaturghi evitarono il più possibile di introdurre nelle loro opere» – il che mi pare giusto – e quanto per Sofocle era stato asserito, a proposito di questi stessi termini, a p. 75: «l’interesse scientifico ... prevale decisamente sul timore ... di spezzare il normale andamento dei giambi con una soluzione» (il che è una realtà solo euripidea). Le cifre dei verbi composti in soluzione, riportate a p. 149 n. 396 sono da correggere in 22 (e non 23) per Eschilo e 46 (e non 35) per Sofocle (sulla base degli esempi portati dagli stessi P. G. ed E. P.). Parlando del verbo ἀνακαλέω in Eschilo (p. 153 e n. 414), era bene precisare che nell’accezione di *Pers.* 621 («evocare dall’Ade») esso ricorre anche in *Ag.* 1021, anche se, come nota Fraenkel 1950, *ad loc.*, in questo caso non è riferito, come in *Pers.* 621, allo spirito, ma all’intera persona richiamata in vita. Nell’analisi dell’uso di ἀναχορεύω in Euripide (p. 175), per avvalorare l’affermazione che l’accezione di *Bacch.* 482 («celebrare danzando») è quella più normale, era forse interessante far notare che il poeta, in questa stessa accezione, lo usa almeno altre due volte, entrambe in parti liriche (*Bacch.* 1153 e *Phoen.* 1756). Accanto ai due indici presenti alla fine del libro (quello dei termini e delle cose notevoli e quello degli autori moderni) si sente la mancanza di un indice alfabetico di tutte le parole in soluzione raccolte, indice di cui sarebbe stato opportuno valutare l’utilità, specialmente tenendo conto del fatto che il materiale è diviso per autori e in varie categorie, così che non sempre risulta agevole il reperimento della parola che interessa. La bibliografia raccolta è vastissima (pp. 9-15: ma Koster 1966[4] e Snell 1962[3]), soprattutto se si tien conto anche di quella disseminata nelle numerose note a piè di pagina. Di alcune minute osservazioni e dei pochissimi errori di stampa da me rilevati ho informato C. P.

Per concludere, questo lavoro, dal punto di vista metrico, costituisce, per l’accuratezza con cui è stata condotta la ricerca, un utilissimo repertorio delle soluzioni presenti nei tre tragici, anche se, per quel che riguarda Euripide, non risulta completo (nel caso di parole molto usuali come πόλις, πατήρ, χρόνος, ἀγαθός, μέγας, ecc. C. P. ha rinunciato ad indicare dettagliatamente tutti i luoghi in cui esse ricorrono in soluzione). Ma esso è anche qualcosa di più: realizzando l’intenzione di considerare il fenomeno della soluzione non

solo come un fatto metrico, ma come un fenomeno che, attraverso la parola impegnata in soluzione, diventa un fatto stilistico, rappresenta un esempio di come si possano affrontare in maniera nuova problemi già da altri trattati; ma soprattutto ci fornisce un ulteriore elemento che, insieme a tanti altri, può aiutarci a capire lo stile dei tragici.

UN PROBLEMA DI INTERPRETAZIONE METRICA: EUR. *TROAD.* 256-258 E 265-267

Il duetto fra Taltibio ed Ecuba nelle *Troadi* di Euripide (vv. 239-291) è stato oggetto di una particolareggiata analisi metrica da parte di Wilamowitz nella sua *Verskunst*[1]. Nell'ambito di questo duetto è opportuno distinguere due diversi momenti: il primo (vv. 239-277) è costituito dal duetto vero e proprio, il secondo (vv. 278-291), fra le cui sequenze Biehl ha di recente individuato una complessa responsione interna[2], si configura come una piccola monodia di Ecuba. Limitatamente al duetto vero e proprio, due sono gli aspetti che possono non convincere nell'analisi metrica di Wilamowitz: l'evidente e, a mio parere, eccessiva compromissione per l'interpretazione docmiaca di questa sezione, senza neppure prendere in considerazione interpretazioni alternative nei casi in cui, come vedremo in seguito, questo era almeno possibile[3], e la tendenza in più di un caso (258 *hem*^{m} + *sp*, 260 2*do* + *sp*, 263 *sp* + *do*) ad isolare degli spondei. Questi spondei, però, se si eccettua il ποῦ μοι; del v. 260, per cui l'interpretazione come *extra metrum* non solo è possibile, ma forse anche necessaria, non sembrano avere i requisiti per essere considerati degli *extra metrum*, cioè come elementi volutamente 'staccati' rispetto al contesto metrico di cui fanno parte.

L'unico caso significativo[4] di interpretazione non docmiaca – interpretazione che del resto in questo punto risulta impossibile – è quello dei vv. 256-258:

«Quaderni urbinati di cultura classica», 25 (1977), pp. 89-93.

[1] Wilamowitz 1921, pp. 555-557.

[2] Biehl 1970a, pp. 117-120. Per il concetto di responsione interna si veda Maas 1976, pp. 29-30, §§ 28 e 31.

[3] Diverso l'atteggiamento di Schroeder 1928, pp. 82 s., che nel duetto individua anche delle cellule coriambiche e dei prosodiaci.

[4] Nel duetto sono presenti anche degli anapesti; ma spesso, come in questo caso, gli anapesti sono trattati come veri e propri docmi (Wilamowitz 1895, p. 191; Gentili 1952, pp. 177-178). È per questo che nel testo parlo di «unico caso significativo di interpretazione non docmiaca».

90

ῥῖπτε, τέκνον, ζαθέους κλῇ-
δας καὶ ἀπὸ χροὸς ἐνδυ-
τῶν στεφέων ἱεροὺς στολμούς

che Wilamowitz considera come tre *hemiepe* (due femminili ed uno maschile) con l'aggiunta finale di uno spondeo.

In un altro punto del duetto l'esigenza di non allontanarsi dall'interpretazione docmiaca ha portato Wilamowitz a correggere il testo, come nel caso dei vv. 265-267:

ὤμοι ἐγώ· τάφῳ πρόσπολον ἐτεκόμαν.
ἀτὰρ τίς ὅδ' ἢ νόμος ἢ τί
θέσμιον, ὦ φίλος, Ἑλλάνων;[5]

Al v. 266 Wilamowitz corregge ὅδ' ἢ dei codici in ὅδε, perché ὅδ' ἢ «den Vers zerstört»[6]: la correzione ed una diversa sticometria (θέσμιον al verso precedente) gli permettevano di interpretare questa serie come 5 docmi, l'ultimo dei quali con *cholosis*.

Anche al v. 263 ταύταν· τῷ πάλος ἔζευξεν; Wilamowitz tradisce la sua compromissione per l'interpretazione docmiaca: solo isolando, come abbiamo già detto, lo spondeo iniziale, il resto può essere interpretato come un docmio.

Gentili[7], per limitare il ricorrere di questi spondei, propone, a mio avviso giustamente, di interpretare il v. 263 in modo unitario, come un gliconeo (– – – ⏑ ⏑ – – –). Questa intuizione di Gentili, che apre una breccia coriambica nella compattezza docmiaca dell'interpretazione wilamowitziana, costituisce un prezioso precedente per l'interpretazione che proporrò più avanti e, nello stesso tempo, trova in essa un consistente punto d'appoggio che la

91

rafforza sensibilmente, proprio perché il gliconeo di Gentili, nel duetto, non sarebbe più un *unicum*, ma risulterebbe contestualizzato con altre sequenze coriambiche.

Biehl, nella sua edizione delle *Troadi*[8], per quanto riguarda i vv. 265-267, ha rinunciato alla correzione di Wilamowitz ed è tornato alla lezione dei codici; ha offerto però una sticometria leggermente diversa:

ὤμοι ἐγώ· τάφῳ πρόσπολον ἐτεκόμαν.
ἀτὰρ τίς ὅδ' ἢ νόμος ἢ
τί θέσμιον, ὦ φίλος, Ἑλλάνων;

[5] Qui come nel caso precedente è stato adottato il testo di Murray 1902-1913.
[6] Wilamowitz 1921, p. 556.
[7] Gentili 1952, p. 164 n. 1.
[8] Biehl 1970b.

Dal suo *conspectus metrorum* (p. 78) apprendiamo qual è l'interpretazione metrica che sta dietro a questa sticometria: docmio docmio, ⏑ *hem*^{m}, ⏑ *hem*^{m} *sp.* È chiaro che Biehl ha tenuto presente l'interpretazione wilamowitziana di tutto il duetto e, non potendosi interpretare come docmi i vv. 266-267 (a meno di correggere il testo come appunto fa Wilamowitz), ne ha dato, qui come in altri punti, l'interpretazione più vicina a quella offerta da Wilamowitz nell'unico caso di interpretazione non docmiaca, quello dei vv. 256-258. Ma che cosa sono gli *hemiepe* di 266-267, preceduti entrambe le volte da una sillaba breve? È solo una *descrizione* metrica o li si vuole interpretare come prosodiaci? O come dattilo-epitriti? Va comunque notato che entrambe queste interpretazioni presentano, una volta di più, il grosso problema dello spondeo isolato alla fine della sequenza.

A me pare che, ferma restando l'interpretazione docmiaca del primo verso (2 docmi), si possa proporre per gli altri due, facendo anche riferimento al gliconeo proposto per il v. 263 da Gentili, un'interpretazione secondo cui il v. 266 va considerato un enoplio, mentre il successivo può essere valutato come un ibiceo o, meglio ancora, come un dimetro coriambico libero. Lo schema di quest'ultimo è quello del 2*cho* in cui il secondo *metron* è costituito da quattro elementi lunghi; in questo caso il primo degli elementi è realizzato da due sillabe brevi (–⏑⏑–⏑⏑–––). Un altro caso di dimetro coriambico libero in cui il secondo *metron* è realizzato da quattro lunghe è quello di Eur. *Hipp.* 70; anzi, se per la sequenza che precede si accetta la colometria proposta da Gentili[9], abbiamo la stessa successione metrica da noi proposta per *Troad.* 266-267: enoplio, dimetro coriambico libero con quattro lunghe nel secondo *metron*. Anche in Sofocle, ad *Ant.* 786 = 796, secondo la colometria avanzata da Pohlsander[10], abbiamo un esempio di questo tipo di dimetro coriambico; più numerosi, invece, sempre in Sofocle, i dimetri coriambici liberi con quattro lunghe nel primo *metron* raccolti da Pohlsander.

92

Dopo aver documentato l'esistenza di un tale tipo di dimetro coriambico, vorrei tornare un momento ai vv. 256-258, che, come abbiamo visto, vengono interpretati come tre *hemiepe* (due femminili ed uno maschile) più uno spondeo. Se prendiamo in esame in particolare l'ultimo *colon*, ci accorgiamo che è in tutto identico al v. 267: anche questa sequenza, dunque, potrebbe essere interpretata come un dimetro coriambico libero col secondo *metron* costituito da quattro elementi lunghi, il primo dei quali è realiz-

[9] Gentili 1950, p. 61.
[10] Pohlsander 1964, pp. 32 s.

zato da due sillabe brevi. Ma l'identità non finisce qui; se ammettiamo per il v. 257 la colometria κλῇδας καὶ ἀπὸ χροὸς ἐνδυ-, anche questa sequenza risulta identica al v. 266, cioè un enoplio[11]: si ricostituisce così anche per i vv. 257-258 la successione enoplio, dimetro coriambico libero. Ci si potrebbe chiedere come interpretiamo quello che resta del v. 256 ῥῖπτε, τέκνον, ζατέους. Ammettendo sinizesi nell'ultima sillaba, può essere interpretato come un docmio.

Ci si consenta un'ultima considerazione. L'interpretazione metrica qui sopra proposta ha il pregio di portare a riconoscere, mettendolo fortemente in evidenza, un rapporto di responsione interna (anche se non del tutto rigorosa) fra i vv. 256-258 e 265-267:

ῥῖπτε, τέκνον, ζαθέους
κλῇδας καὶ ἀπὸ χροὸς ἐνδυ-
τῶν στεφέων ἱεροὺς στολμούς.

* * *

93 ὤμοι ἐγώ· τάφῳ πρόσπολον ἐτεκόμαν.
ἀτὰρ τίς ὅδ' ἢ νόμος ἢ τί
θέσμιον, ὦ φίλος, Ἑλλάνων;

La prima serie, infatti, è costituita da docmio, enoplio, dimetro coriambico libero; la seconda da due docmi, enoplio, dimetro coriambico libero. E questo mi pare un fatto non privo di importanza se è vero che la successiva monodia di Ecuba, come ha giustamente notato Biehl, è tutta strutturata su fenomeni, anche più sofisticati, di responsione interna.

[11] Non deve suscitare alcuna perplessità il fatto che un enoplio in sinafia termini con sillaba breve; infatti l'enoplio è una sequenza che termina con un elemento libero (Rossi 1966, p. 201 n. 1 e Pretagostini 1974, pp. 278 s. = pp. 21 s. in questo volume).

STICOMETRIA DEL *PLILLE* 76 a, b, c (IL NUOVO STESICORO)

Dopo la scoperta dell'ultimo Stesicoro (*PLille* 76 a, b, c) gli studiosi si sono soprattutto preoccupati di metterne in evidenza alcune particolarità metriche che risultano estremamente interessanti e significative ai fini di una divisione colometrica (cioè interna) delle sequenze e quindi, in ultima analisi, dell'interpretazione ritmica della triade che costituisce l'"impalcatura' metrica del grosso frammento stesicoreo. Qui di seguito, invece, si cercherà, fin dove è possibile, di stabilirne, o almeno di proporne, la sticometria, cioè si cercherà di individuare i versi in cui si articolano la coppia strofica e l'epodo.

Mi sembra opportuno, a questo scopo, partire dal papiro e ricordare quale è la disposizione che le sequenze assumono al suo interno, adottando, non fosse altro che per un'esigenza di comodità e di brevità, i simboli di Maas, il che naturalmente non pregiudica minimamente l'interpretazione metrica offerta da Gentili – Giannini 1977:

Str. 1 D x D x |
D x e x ‖^{H}
D x D x |
D |
5 x D $\overset{\smile\smile}{x}$ e x |
D |
x e x e x ‖|
Ep. 1 D |
x D x e x |
e x e x ‖^{H}

«Quaderni urbinati di cultura classica», 26 (1977), pp. 53-58.

D x͝ D x |

54 5 x e x |

D x͝ D x |

mol ba |||

Gli elementi che ci danno c e r t e z z a di fine di verso (iato ed *elementum indifferens*) purtroppo sono molto pochi: infatti per quel che riguarda lo iato sono rari i casi in cui abbiamo contestualmente la fine di una sequenza e l'inizio della successiva, mentre il criterio dell'*elementum indifferens* non è sfruttabile in presenza di sequenze che, come quelle qui prese in esame, terminano con elemento libero. Per di più bisogna riconoscere che anche la *cognitio metrorum*, l'ultima risorsa a cui si è soliti ricorrere per raggiungere un fine come quello che ci siamo proposti, non ha per Stesicoro[1], soprattutto per la limitatezza del materiale, la stessa evidenza che può assumere, per esempio, nel caso di un Pindaro.

In tutto il frammento lo iato compare solo due volte: a 76 a II, 12 (str. 2) Μοῖραι ‖ αὐτίκα μοι, dove Μοῖραι pur se di difficile lettura è sicuro, e a 76 a II, 27 (ep. 3) ϑείου ‖ αἶτε. A str. 2, dunque, termina sicuramente un verso. Sulla base di questo dato certo non mi sembra azzardato pensare che anche le altre due sequenze lunghe che rispettivamente precedono e seguono (str. 1 e str. 3), in presenza di costante fine di parola, vadano considerate dei veri e propri versi; questa ipotesi, del resto, mi sembra confermata dalla estensione quasi uguale che in questo modo si realizzerebbe fra str. 1, 2 e 3. Per quanto riguarda le restanti, quattro sequenze della coppia strofica, è logico supporre che str. 5, molto simile a str. 2, sia anch'essa un verso. Nell'ambito di strofe/antistrofe resta, quindi, solo il problema di str. 4 e str. 6, due elementi D. Anche se ci sarebbe la possibilità di considerare queste sequenze come dei versi, dal momento che in Pindaro, sebbene in rarissimi casi, abbiamo un elemento D che è sicuramente un verso perché è chiuso da iato – per esempio *Nem.* 1, 28; 64 (str. 3) o *Pyth.* 9, 99 (ep. 8) – o da *elementum indifferens* – per esempio *Nem.* 1, 57 (str. 3) –, non mi pare che nel nostro caso questa sia la
55 soluzione migliore, soprattutto se si tien conto di una caratteristica metrica del frammento che discende dalla diretta *observatio* del testo stesicoreo. Gli altri versi, quali li abbiamo considerati nell'ambito della coppia strofica (str. 1, 2, 3, *5, 7*), *terminano tutti con un elemento libero*: str. 4 e 6, che terminano con un elemento lungo in tempo forte, non costituiscono dunque dei versi, ma dei *cola* legati strettamente alla sequenza successiva.

[1] Per la metrica di Stesicoro si veda l'ampio ed accurato studio di Haslam 1974.

Riassumendo, la coppia strofe/antistrofe, pur essendo disposta su sette linee, si articola in realtà in cinque versi secondo lo schema[2]:

Str. *1* D x D x ‖
D x e x ‖^{H}
D x D x ‖
D | x D x̆̆ e x ‖
5 D | x e x e x ‖|

E passiamo all'epodo. Come abbiamo già detto, anche qui abbiamo un solo iato, a 76 a II, 27 (ep. 3), che ci rende certi che in questo punto finiva un verso. Per quanto riguarda quello che precede, è facile riconoscere in ep. 1 la sequenza che a str. 4 e 6 abbiamo considerato come *colon* da unirsi a quanto segue; se facciamo così anche in questo caso, si ricostituisce la stessa successione ritmica D | x D x e x, che a str. *4* abbiamo isolato come verso[3]. Le sequenze 4 e 5 dell'epodo presentano una particolarità che ci permette di stabilire con sicurezza fine di verso dopo ep. 4; infatti delle due sequenze la prima finisce e l'altra comincia con un elemento libero (... D x | x e x): ci troviamo di fronte al fenomeno conosciuto col nome di 'anceps iuxta anceps' e, come afferma con formulazione particolarmente felice Snell parlando dei dattilo-epitriti[4], «est autem finis periodi c e r t u s ... cum duo 'ancipitia interposita' se excipiunt». Invece di accettare una conclusione così semplice, 56 gli editori francesi[5] la cui divisione sticometrica si basa sulla premessa aprioristica che la fine di verso, sia nella coppia strofica sia nell'epodo, debba ricorrere sempre dopo un elemento epitritico, cercano, seguendo un ragionamento a dir poco fantasioso, di eliminare uno dei due 'ancipitia'. Poiché nel papiro non abbiamo mai contestualmente la fine di ep. 4 e l'inizio di ep. 5 e poiché, nei due casi in cui è tramandata (76 a I, 11 e 76 c I, 15), la fine di ep. 4 è costituita da una sillaba breve (D ⏑)[6], hanno pensato che questa fosse

[2] Qui come altrove sono in corsivo i numeri dei versi secondo la sticometria proposta in questa mia analisi.

[3] Questa stessa sequenza è stata isolata da Haslam 1974, pp. 24 s. e 27, nella *Iliou Persis* (*PMGF* 88-132, str. 7-8).

[4] Maehler 2003, p. XXXIII. Nella citazione lo spaziato è mio.

[5] Ancher *et al.* 1976, pp. 287-361: si veda in particolare pp. 311-323, spec. 313-314 (Ancher).

[6] Naturalmente nel caso di πρίν di 76 a I, 11 questa considerazione è valida solo se la parola iniziale della sequenza successiva cominciava per vocale.

la prima delle due brevi risultanti dalla realizzazione bisillabica del libero iniziale della sequenza successiva (x̆ e x).

Il caso presente nel papiro fornisce l'occasione per una precisazione non solo utile ma necessaria sul fenomeno che va sotto il nome di 'anceps iuxta anceps' ma che, proprio sulla base di questa precisazione, è senz'altro più giusto definire 'liberum interpositum iuxta liberum interpositum'. Maas nella sua metrica[7], ricorrendo ad una formulazione generica (e confusa), afferma che, a meno di una pausa di fine di verso, «un *anceps* non si presenta mai accanto a un *breve* o ad altro *anceps* (fatta eccezione per la base eolica e per l'anaclasi)»; dal momento che Maas col termine *anceps* indica realtà fra loro diverse e che vanno tenute distinte[8] – l'ἄλογος di giambi e trochei (⏓), la base eolica (xx), il libero di vario tipo (per esempio dell'enoplio) (x̆), il libero interposito dei dattilo-epitriti (x) –, si potrebbe credere che quella sua considerazione, proprio perché generica, si estenda a tutti i ritmi (tranne che in presenza di base eolica e di anaclasi); al contrario, essa è valida *solo per i dattilo-epitriti*[9], ed è per questo che si deve parlare, più specificamente,

57 di 'liberum interpositum iuxta liberum interpositum'. In altri ritmi, infatti, abbiamo addirittura il caso di sequenze che terminano con elemento libero e sequenze che iniziano con elemento libero legate da sinafia verbale (per esempio Eur. *Heraclid.* 915 = 924: *enh enh*[10], Aristoph. *Vesp.* 319: *reiz reiz*[11], *Thesm.* 1034: 2*ia*‸ 2*ia*‸, sempre in sinafia)[12].

Torniamo al papiro. Ep. 5 è forse il caso in cui è più problematico prendere una decisione fra *colon* (legato eventualmente a quanto segue) e verso.

[7] Maas 1976, p. 39.

[8] Per questo problema si veda Rossi 1963, spec. p. 71 e Rossi 1975, col. 1217, 11-13, di cui adotto terminologia e simboli.

[9] Koster 1962, pp. 18 e 181.

[10] Esempi come questo smentiscono chiaramente quanto affermato da Dale 1968, p. 174 secondo cui «a paroemiac or pendant hemiepes [sequenze cioè che terminano con un elemento libero] is not followed by enoplian (unless there is pause) but always by prosodiac [cioè, per la Dale, una sequenza che comincia con un elemento lungo in tempo forte]».

[11] Nel primo *colon* preferisco leggere ἀλλ' οὐ γάρ seguendo la proposta di Bentley accettata da Coulon. Nel secondo la lezione dei codici (ᾄδειν) mi pare difendibile in base alle motivazioni portate da MacDowell 1971, p. 177. Tuttavia anche con la correzione di Kähler (ἀίειν: accettato da Coulon) le cose sostanzialmente non cambiano, essendo comunque possibile la scansione ἄῐειν (x̆ – . . .).

[12] Sulla base di questa considerazione si può ora affermare che nel caso di Alc. 130 V. str. 3 e 4 l'interpretazione metrica (*hipp* e ‸*ascl*) difesa da Gentili 1963, pp. 319 s. è pienamente giustificata non solo in presenza di costante fine di parola fra le due sequenze, ma anche in presenza di un'eventuale sinafia fra i due *cola*. Sulla sinafia verbale e su altri tipi di sinafia si veda Rossi 1978b.

Comunque la forte somiglianza con ep. 3 – in cui la fine di verso è resa sicura dalla presenza dello iato – spinge a considerare anche questa sequenza come un verso[13]. Fine di verso va anche ipotizzata dopo ep. 6, così che la clausola finale tipicamente stesicorea (‖ *mol ba*, cf. *Eriphyle* ep. z) [14] risulti più evidenziata: del resto la pausa di fine di verso prima della sequenza finale è perfettamente in linea, anzi rafforza, l'impressione di *rallentando*[15] che il poeta sembra perseguire attraverso la successione delle lunghe nell'ultimo verso. L'epodo, dunque, pur presentandosi su sette linee, si articola in realtà in sei versi secondo lo schema: 58

Ep. *1* D | x D x e x ‖
e x e x ‖^{H}
D x͝ D x ‖
x e x ‖ (?)
5 D x͝ D x ‖
mol ba ⦀

Va senz'altro sottolineato che anche nell'epodo *ciascun verso termina con elemento libero*, secondo quella che è, quindi, una caratteristica specifica non solo della coppia strofica ma di *tutta* la triade. Concludiamo notando un'altra caratteristica di questa triade dattilo-epitritica stesicorea: in un contesto metrico che, come abbiamo detto, si caratterizza per la costante presenza di un elemento libero alla fine di ciascun verso, abbiamo *un solo caso* di elemento libero all'inizio del verso; si può parlare quindi di una tendenza ad evitare che un verso che termini con elemento libero sia seguito da un verso iniziante con elemento libero. Del resto questa non è una tendenza specifica solo del *PLille* 76 a, b, c, ma di tutti i dattilo-epitriti di Stesicoro, se è vero come è vero che, sulla base delle scansioni offerte da Haslam, abbiamo solo un altro caso in cui questa tendenza non viene rispettata (*PMGF* 211: ... D x ‖ x–⏑⏑–...)[16]. Diversa invece è la situazione nei dattilo-epitriti di Pindaro (sette casi in cui un verso che termina con

[13] Questa scelta è maturata dopo un utile scambio di opinioni con Haslam, del quale gli sono profondamente grato.

[14] Haslam 1974, pp. 35 e 37 s. Per il confronto, in generale, con l'*Erifile* vd. Gentili – Giannini 1977, p. 12.

[15] Ancher *et al.* 1976, p. 319.

[16] Haslam 1974, p. 41.

elemento libero è seguito da uno che inizia con elemento libero)[17], ma soprattutto in quelli di Bacchilide (undici casi)[18].

[17] Pind. *Ol.* 6 str. 4-5; *Isthm.* 1 ep. 4-5; frr. 29-35 str. 2-3, str. 4-5; fr. 129. 131a. 130 str. 7-8; fr. 193 str. 1-2; fr. 234 str. 2-3.

[18] Bacchyl. 5 str. 2-3; 8 str. 9-10, str. 10-11; 11 str. 2-3, str. 9-10, str. 12-13, ep. 5-6; 12 str. 6-7; 13 str. 4-5; 14 str. 4-5; 27 str. (-8)-(-7).

PRISCIANO ED ALCUNI VERSI ‘GIAMBICI’ NELLA LIRICA GRECA ARCAICA (ALCMANE, ANACREONTE, SIMONIDE E PINDARO)

Nella parte conclusiva del *De metris fabularum Terentii* Prisciano[1], al fine di dimostrare che le particolarità metriche cui si lasciano andare gli autori latini nei versi da lui trattati non sono dovute ad imperizia, ma sono testimonianza di solida preparazione tecnica e della volontà di imitazione rispetto agli autori greci, riporta una serie di versi dei più svariati autori greci, da Alcmane a Simonide a Pindaro, da Anacreonte ad Ipponatte ad Eupoli; la maggior parte di essi, a stare a quanto afferma Prisciano, erano già stati messi in evidenza e presi in esame da Eliodoro ed Efestione. La caratteristica che accomuna questi versi è il fatto che, secondo Prisciano, o meglio le sue fonti, sono versi giambici con alcune notevoli particolarità nello schema metrico, la più importante e frequente delle quali è senz’altro la presenza dello spondeo in sede pari. È evidente, invece, che proprio particolarità di questo tipo costituiscono di norma una prova sicura del carattere non giambico delle sequenze in cui esse compaiono; mi è sembrata quindi opportuna e necessaria una rilettura di tutti i versi presenti in questa sezione del *De metris Terentii* con l’intenzione di proporre per le sequenze per cui questo risulti indispensabile una diversa e plausibile interpretazione metrica.

La serie si apre con due versi di Ipponatte, subito dopo che Prisciano ha riportato un’affermazione della sua fonte Eliodoro secondo cui Ἱππῶναξ πολλὰ παρέβη τῶν ὡρισμένων ἐν τοῖς ἰάμβοις. Dei due versi il primo (fr. 10 Degani)

ἐρέω γὰρ οὕτω· «Κυλλήνιε Μαιάδος Ἑρμῆ»

è senza dubbio un coliambo, come del resto nota lo stesso Prisciano, anche se presenta il dattilo in quarta e quinta sede; una giustificazione della particolarità metrica potrebbe consistere nel fatto che questo sarebbe un

64

«Quaderni urbinati di cultura classica», 26 (1977), pp. 63-78.

[1] *GL* III, pp. 426 ss.

espediente per la realizzazione di un tono più elevato in presenza dell'invocazione al dio Hermes[2]; ma a me pare che non sia da escludere l'ipotesi che ci troviamo di fronte ad una vera e propria citazione da parte di Ipponatte di un inno esametrico.

Il secondo (fr. 23 W. = 11 Degani)

τοὺς ἄνδρας τούτους· †OdΥΝΗΠΙΑΛΛΙΡΕΙΤΙΑe†

è troppo gravemente corrotto per poter dire qualcosa di definitivo sul suo aspetto metrico; va comunque notato che secondo Prisciano (p. 427, 1) *iste iambus habet in secundo loco spondeum et in quarto dactylum*. Mi è sembrato opportuno riportare le parole precise del grammatico per rendere più evidente che la corruzione va anche più in là di quanto potrebbe sembrare leggendo soltanto il frammento di Ipponatte; infatti gli studiosi che – a partire da Bergk – privilegiano l'interpretazione dattilica (un esametro) devono accettare nel testo di Prisciano l'integrazione proposta dallo stesso Bergk di <*tertio et*> prima di *quarto dactylum*[3]; per coloro invece che privilegiano l'interpretazione giambica (un coliambo) – per esempio Hermann[4] – il verso di Ipponatte è corrotto anche prima della *crux* (spondeo in seconda sede!); tuttavia O. Masson[5], che pur accettando il testo di Bergk è a favore dell'interpretazione giambica, non trova difficoltà ad ammettere eccezionalmente la presenza dello spondeo in sede pari (oltre al dattilo in terza e quarta sede), perché questo sarebbe «un choliambe très libre, ressemblant en partie à un hexamètre dactylique». Prima di passare agli altri versi trasmessici da Prisciano, vorrei ricordare un'ulteriore interpretazione metrica avanzata

[2] West 1974, p. 30; secondo West la stessa cosa si può dire a proposito dell'altro verso di Ipponatte (fr. 11 Degani), da lui interpretato come un esametro dattilico.

[3] Bergk 1853, p. 594. Per quel che riguarda il verso di Ipponatte Bergk correggeva il testo tradito così da ottenere l'esametro τοὺς ἄνδρας τούτους ὀδύνῃ γύαλ' ἤρειπ' αἰεί. Nella terza edizione (1866), p. 758, Bergk, ritornando sul testo da lui proposto, ma difendendo sempre l'ipotesi dell'esametro, stampava il verso di Ipponatte nella forma τ. α. τ. ὀδύνη 'πιαλεῖ ῥιγηλή, che è stata poi accettata da quasi tutti gli editori successivi.

[4] La natura giambica del frammento è data per scontata da Hermann in più di un'occasione: in Hermann 1816, p. 144 e in una lettera del dicembre 1817 inviata a Fr. Lindemann in previsione della sua edizione delle *Opere minori* di Prisciano (Hermann 1827, pp. 259 s.). È interessante notare che, partendo in entrambi i casi dall'ipotesi che Eliodoro si era servito di un codice in cui il verso di Ipponatte era già corrotto, Hermann nella lettera a Lindemann ricostruisce il coliambo in maniera diversa da come aveva fatto negli *Elementa*: qui propone τοὺς ἀνέρας τούτους δύῃ πάλαι λεῖπε, mentre nella lettera corregge in τοὺς ἄνδρας ὀδύνῃ τούσδε γύαλα ῥιγηλά. Le congetture di altri studiosi che difendono la natura giambica di questo verso sono riportate da Bergk 1882, II, p. 470.

[5] Masson 1962, p. 117; cf. pp. 26-27.

per entrambi i versi di Ipponatte. Nella sua edizione del poeta di Efeso Medeiros[6] fa sua una proposta comunicatagli per lettera sia da Gentili sia da Pontani: i versi in questione sarebbero in realtà dei versi lirici costituiti da un reiziano + un enoplio. L’ipotesi è senz’altro brillante e sembrerebbe addirittura trovare dei paralleli – e quindi acquistare forza – dal modo in cui nel corso di questo lavoro verranno da noi interpretate altre sequenze trasmesseci da Prisciano. Tuttavia contro questa interpretazione c’è un ostacolo a mio parere insormontabile: poco più avanti Prisciano, chiamando di nuovo in causa Eliodoro[7] cita altri due versi di Ipponatte (fr. 42a, 1-2 Degani)

Ἑρμῆ, φίλ’ Ἑρμῆ, Μαιαδεῦ, Κυλλήνιε
ἐπεύχομαί τοι, κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ

a testimonianza del fatto che Ipponatte mischiava trimetri giambici e coliambi. Ora se è vero che questi sono incontestabilmente versi di natura giambica, se è vero che essi, come ci lascia supporre Prisciano, già in Eliodoro erano accomunati ai precedenti nella medesima categoria, quella che doveva trattare delle violazioni agli ὡρισμένα ἐν τοῖς ἰάμβοις, non c’è altra soluzione che interpretare *giambicamente tutti* i versi di Ipponatte tramandatici da Eliodoro attraverso Prisciano. 66

Dal momento che trattando dei versi di autori greci presenti nella parte finale del *De metris Terentii* ci siamo finora occupati di sequenze che, anche se con notevoli particolarità, sono versi *realmente* giambici (trimetri o coliambi), mi sembra opportuno continuare con altri versi che possono rientrare in questa stessa categoria fino a concludere la prima delle due parti in cui si articolerà il mio lavoro.

A p. 427, 22 ss. Prisciano cita due versi dei Βάπται del comico Eupoli (fr. 84 K.-A.)

ἀνόσια πάσχω ταῦτα ναὶ μὰ τὰς νύμφας.
B. πολλοῦ μὲν οὖν δίκαια ναὶ μὰ τὰς κράμβας.

Dal punto di vista dello schema metrico queste due sequenze non hanno niente di eccezionale; l’unica loro particolarità infatti consiste nella presenza dello spondeo in ultima sede, sono cioè due normalissimi coliambi. Semmai eccezionale è il fatto che, come attesta la nostra fonte, facevano parte di una

[6] Medeiros 1961, pp. 194 s.

[7] Prisc. p. 428, 24: *Hipponactem etiam* ostendit Heliodorus *iambos et choliambos confuse protulisse*.

commedia. Ma per questo già Hermann[8] aveva trovato una spiegazione validissima, affermando che «(Eupolis) *consulto* dedit versus Hipponacteos» (cioè trimetri scazonti), volendo imitare il ναὶ μὰ τὴν κράμβην di Ananio fr. 4 W., una forma di giuramento che, trasmessa secondo Schneidewin[9] agli Ioni dai Lidi, veniva usata quando non si voleva far ricorso al nome degli dei[10].

Subito dopo Prisciano riporta un verso dei *Sette contro Tebe* di Eschilo (v. 488)

Ἱππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος

e, sulla base della testimonianza del grammatico Seleuco di Alessandria, un verso di Sofocle (*TrGF* 880)

Ἀλφεσίβοιαν, ἣν ὁ γεννήσας πατήρ.

Anche questi sono *veri* versi giambici, in questo caso due trimetri. Infatti la loro natura giambica, resa sicura peraltro dal fatto che nel caso di Eschilo 67 siamo in grado di verificare che il verso è inserito in una lunga serie di 3*ia* recitati, non poteva comunque essere messa in discussione per la presenza nel primo *metron* di un coriambo[11]; in entrambi i casi il coriambo è determinato dal ricorrere di un nome proprio: per non rinunciare ad esso il poeta ha fatto violenza al metro.

Fin qui sequenze che, anche se con qualche notevole particolarità, sono pur sempre versi di ritmo giambico; passiamo ora ad esaminare sequenze che proprio in virtù delle loro caratteristiche metriche non possono essere interpretate come giambiche, nonostante la testimonianza di Prisciano, o meglio delle sue fonti.

Niente affatto semplice la problematica metrica offerta dai sei versi di Pindaro che costituiscono il fr. 177 Maehler (Prisc. p. 427, 1 ss.):

πεπρωμέναν ἔθηκε μοῖραν μετατραπεῖν[12]

[8] Hermann 1816, p. 48.

[9] Schneidewin 1848, p. 259.

[10] Meineke 1839-1857, II.1, p. 451.

[11] Altri esempi di trimetri giambici con coriambo nel primo *metron* in Koster 1962, pp. 113 s. e n. 1.

[12] Così stampa questo verso Schroeder 1900, p. 460. Rispetto al tradito ἔθηκεν, ἔθηκε è correzione sicura di Hermann, «quia aliter monuisset de vitio – (spondeo in quarta sede!) – Priscianus» (Hermann 1827, p. 260). Snell (cf. Maehler 1989, p. 139) invece stampa θῆκε, che secondo un'ipotesi di Bergk (1882, I, p. 442), sarebbe stata la vera lezione in Pindaro; ἔθηκε sarebbe una corruzione successiva – comunque tanto antica da essere già presente nel testo di Pindaro usato da Eliodoro –, che avrebbe indotto quest'ultimo ad interpretare la

* * *

ἀνδροφθόρον, οὐδὲ σιγᾷ κατερρύη

* * *

τροχὸν μέλος, αἱ δὲ Χίρωνος ἐντολαί[13]

* * *

αἴνιγμα παρθένοι’ ἐξ ἀγριᾶν γνάθων 68

* * *

ἐν δασκίοισιν πατήρ, νηλεεῖ νοῷ δ’

* * *

δ’ οὐδὲν προσαιτέων ἐφθεγξάμαν ἔπι.

I versi sono naturalmente considerati trimetri giambici con numerose particolarità nello schema metrico, determinate secondo Prisciano dal fatto che Pindaro *convertit rythmum iambicum* (p. 427, 2) – in questo modo il grammatico latino, equivocando in maniera clamorosa, traduce un ἀντέστρεψεν della sua fonte Eliodoro, che invece voleva solo mettere in evidenza il rapporto antistrofico esistente fra alcuni versi di questo frammento (non certo però fra i primi due!)[14] –: si spiegherebbero così lo spondeo in quarta sede in tutti i versi tranne il primo, il trocheo in terza

sequenza come un trimetro giambico. E tutto questo perché con θῆκε si determina la stessa successione metrica ⏑–⏑––⏑––⏑–⏑– (digiambo, ditrocheo, digiambo?) che Bergk individuava al v. 5 non facendo sinizesi e ai vv. 2 e 3 ricorrendo ad una improbabilissima chiusura delle sillabe finali -ον e -ος di ἀνδροφθόρον e μέλος. Non è più giusto limitarsi al necessario emendamento di Hermann, che per di più, come vedremo più avanti nel testo, non è d’ostacolo ad un’interpretazione metrica del verso perfettamente coerente con quella delle altre sequenze di questo frammento pindarico?

[13] Snell, come anche Schroeder e Turyn (1952, p. 360), accetta il <τ>αὶ δέ proposto da Hermann rispetto all’αἱ δέ è dei codici di Prisciano. Hermann (1827, p. 260) motivava la sua correzione col fatto che con αἱ δέ avremmo un pirrichio in seconda sede non rilevato da Prisciano, che commentando il verso si limita a notare che *hic iambus* et *in tertio trochaeum habet* et *in quarto spondeum*. Ma la soluzione prospettata da Hermann ha il notevole inconveniente di determinare la successione metrica ⏑–⏑––⏑––⏑–⏑– che, come abbiamo già visto nella nota precedente, risulta di difficile interpretazione sul piano ritmico. Come uscire dall’*impasse*? La via d’uscita migliore è quella indicata da Bergk 1882, I, p. 442: la lezione giusta in Pindaro è αἱ δέ, mentre nel testo di Prisciano (p. 427, 8) bisogna integrare <*in secundo pyrrhichium*> prima di *et in tertio trochaeum*. La proposta di Bergk ha due pregi: 1) si evita nel testo di Prisciano l’anafora iniziale di *et*, un *usus* che, almeno a stare a questa sezione dell’opera, non sembra tipico del grammatico dal momento che questo sarebbe l’unico caso; 2) conservando in Pindaro la lezione tradita, il v. 3, dal punto di vista metrico, risulta pressoché identico ai vv. 2 e 5 e contribuisce insieme a tutti gli altri versi di questo frammento a determinare un contesto ritmico fortemente omogeneo, come mostrerò in seguito nel testo.

[14] Questo caso è in tutto simile a quello che troviamo poco più avanti nel testo di Prisciano (p. 428, 8), dove però il grammatico latino, limitandosi a riportare l’ἀντιστρέφει δὲ αὐτῷ di Eliodoro, non si concede la possibilità di equivocare.

sede nel secondo, terzo e quinto verso, il pirrichio in seconda sede nel secondo e, per le considerazioni fatte nella n. 13, nel terzo verso.

Tutte queste particolarità insieme sono troppe per non farci certi che 69 qui siamo in presenza di versi *non* giambici[15]. Non sembrerebbe altrettanto facile fare un discorso in positivo, almeno a stare agli editori di Pindaro, che per quel che riguarda l'analisi metrica di questi versi non sono andati al di là della considerazione: *metrum dubium*[16]. Credo invece che considerazioni più costruttive si possano fare anche per questi versi, a patto che si tenga sempre presente la premessa che, come ha giustamente notato Turyn[17], «forsitan ... Heliodorus periodorum versuumque fines confuderit» e che si dia perciò per scontato che quella che qui di seguito si propone è l'interpretazione metrica delle sequenze così come le ha *tagliate* Eliodoro-Prisciano[18]; in altri termini, se noi avessimo un contesto pindarico più ampio, probabilmente queste sequenze presenterebbero dei confini colometrici e sticometrici differenti, così da indurre ad una interpretazione metrica del tutto diversa da quella avanzata in questo lavoro.

Dalla scansione dei versi così come li abbiamo riportati qui sopra:

⏑–⏑ –⏑–⏑ ––⏑–⏑–
––⏑⏑–⏑ ––⏑–⏑–
⏑–⏑⏑–⏑ ––⏑–⏑–
––⏑ –⏑– ––⏑–⏑–
––⏑ –– ⏑–––⏑–
––⏑ –⏑– ––⏑–⏑⏑

risulta evidente che, se è vero che queste sequenze non sono dei giambi, è anche vero che esse presentano una notevole omogeneità ritmica; anzi nella seconda parte sono addirittura identiche: siamo in presenza infatti di prosodiaci preceduti ora da un altro prosodiaco (quarto e sesto verso), ora da un reiziano (secondo, terzo e quinto verso), ora da un enoplio (primo

[15] Di questo era convinto già Hermann (1827, p. 260) quando afferma che «Heliodorus Pindari et aliorum versus ... perinepte iambicos esse putavit, qui sunt longe aliis metris scripti».

[16] Cf. Maehler 1989, p. 138. Anche per Turyn (1952, p. 360) «de natura metrica versuum qui afferuntur nihil certi scimus».

[17] Turyn 1952, p. 360.

[18] Giustamente Schroeder 1900, p. 460 fa notare che «ex elisione in versuum commissura bis (5, 6) admissa» risulta chiaro che Eliodoro ha separato i versi *temere.* Dello stesso avviso è Koster 1962, p. 296 e n. 2, che parla di trimetri giambici costruiti *suo Marte* dal metricista greco anche a costo di incorrere in incredibili 'bévues'.

verso). Del resto è noto che gli antichi sentivano una certa affinità, che traspare soprattutto a livello terminologico, fra questo tipo di sequenze e le sequenze giambiche[19]: è proprio Eliodoro che in *schol. ad* Aristoph. *Nub.* 457 ss. analizzando il v. 464 ζηλωτότατον βίον ἀνθρώπων διάξεις come prosodiaco + reiziano chiama il reiziano, in tutto identico al reiziano del nostro verso 5, col nome di ἰαμβικὸν πενθημιμερές[20]; ed è ancora Eliodoro che in *schol. ad* Aristoph. *Eq.* 1264 ss. a proposito del v. 1264 = 1290 τί κάλλιον ἀρχομένοισι[21] = ἢ πολλάκις ἐννυχίαισι (l'enoplio che apre la coppia strofica) usa il termine di ἰαμβικὸν ἑφθημιμερές (e in questo caso l'enoplio ha entrambi gli elementi liberi realizzati da due sillabe brevi!!!)[22]. 70

I versi pindarici sono immediatamente seguiti nell'opera di Prisciano da un verso di Anacreonte (fr. 51 Gentili = *PMG* 440)

ὁρᾶν ἀεὶ λίην πολλοῖσι γὰρ μέλεις

che presenta una problematica in tutto identica a quella or ora affrontata. Anche in questo caso siamo di fronte a quello che, secondo Eliodoro-Prisciano, è un trimetro giambico con uno spondeo in quarta sede e che invece, come ha visto giustamente Gentili[23], si lascia facilmente interpretare come prosodiaco + prosodiaco (⏑–⏑–⏑– ––⏑–⏑–). Da quando Bergk ha 71

[19] Molto ampie ed interessanti le considerazioni fatte da Gentili 1952, pp. 59-94, sull'enoplio, il prosodiaco, il reiziano, gli *hemiepe*, giustamente riuniti nello stesso capitolo. Per quanto riguarda l'affinità fra sequenze enoplio-prosodiache e giambiche, Gentili in alcuni casi insiste su una affinità *anche* ritmica, come p. es. a proposito del fr. 102 V. di Saffo in cui «il dimetro giambico catalettico è ... sentito come una delle forme dell'enoplio» (p. 64).

[20] Identica la definizione che ne dà Efestione (p. 50, 18 ss. Consbruch) quando trattando dell'encomiologico (un verso costituito da *hemiepes* + reiziano) dice che ὅπερ (*scil.* τὸ ἐγκωμιολογικόν) ἐστὶν ἐκ δακτυλικοῦ πενθημιμεροῦς καὶ ἰ α μ β ι κ ο ῦ τ ο ῦ ἴ σ ο υ.

[21] Come nota lo scolio *ad loc.*, Aristofane nelle sequenze iniziali della strofe riprende con chiaro intento parodico l'*incipit* di un προσόδιον di Pindaro (fr. 89a Maehler); importanti considerazioni sul valore e sulla funzione di questa ripresa sono state fatte da Wilamowitz 1962, p. 293 e da Fraenkel 1962, pp. 204-206.

[22] In altri casi, come p. es. in *schol. ad* Aristoph. *Nub.* 457 citato poco sopra nel testo, l'enoplio viene anche chiamato col nome di ἀναπαιστικὸν ἑφθημιμερές (v. 470b). Queste oscillazioni terminologiche degli antichi non dovrebbero mai indurre gli studiosi moderni a scetticismi ingiustificati, neppure quando ci accorgiamo che, per realtà ritmiche così vicine come l'enoplio e il prosodiaco, gli antichi – nel caso specifico Eliodoro nello scolio aristofaneo in questione – potevano ricorrere ad espressioni così apparentemente lontane come appunto ἀναπαιστικὸν ἑφθημιμερές (per l'enoplio) e ἀναπαιστικὴ προσοδιακὴ περίοδος δωδεκάσημος (per il prosodiaco, v. 462).

[23] Gentili 1958, p. 110. Ma già in Gentili 1950, p. 176 e in Gentili 1952, p. 69.

sentenziato che «verba ὁρᾶν ἀεί corrupta esse manifestum est»[24], gli editori hanno stampato le parole fra *cruces* o hanno proposto emendamenti[25]. Eppure non mi pare che l'eventuale corruttela di ὁρᾶν ἀεί sia determinata da fatti di carattere lessicale, linguistico o metrico. L'unica ragione che resta per non accettare il testo tradito potrebbe essere. che in questo modo la prima sequenza non avrebbe senso compiuto. Ma basta tornare un momento ai precedenti versi pindarici per rendersi conto che Prisciano nelle citazioni, almeno in questa sezione, non si preoccupa affatto del senso più o meno compiuto di quanto viene da lui riportato, ma solo dello schema metrico a cui il verso citato dà luogo. A me pare quindi che più di un motivo induca a difendere con maggior convinzione la lezione trasmessa da Prisciano.

A p. 428, 4 ss. il grammatico latino, dopo aver apertamente dichiarato che anche per i successivi esempi di Simonide e di Alcmane la sua fonte è Eliodoro, cita due versi che facevano parte della ἡ ἐπ' Ἀρτεμισίῳ ναυμαχία di Simonide[26]. I due versi (*PMG* 533)

72 ἐβόμβησεν θαλάσσας
* * *
ἀποτρέπουσι κῆρας

erano senz'altro in rapporto antistrofico fra di loro; Prisciano, infatti, dopo aver riportato il primo, introduce il secondo con un ἀντιστρέφει δὲ αὐτῷ, evidentemente trasferito di peso da Eliodoro. Naturalmente anche in questo caso i versi sono considerati da chi ce li ha conservati come sequenze di ritmo giambico: sarebbero due dimetri giambici catalettici, il primo dei quali presenterebbe uno spondeo in seconda sede. Come è accaduto

[24] Bergk 1834, p. 231, dove propone di emendare in Ὠραννὲ δὴ λίην. Non può non essere stigmatizzata l'osservazione di Lindemann 1818, p. 249 secondo cui un indizio che ὁρᾶν sarebbe corrotto sarebbe offerto dal fatto che nel codice non c'è traccia di iota sottoscritto (naturalmente ascritto). Ma l'infinito ὁρᾶν, essendo il risultato della contrazione di α + ει (falso dittongo all'infinito: vd. Chantraine 1967, p. 238), non presenta nel morfema nessuno iota: quindi la lezione del codice è giusta!

[25] Bergk 1882, III, p. 279 stampa Ὦ 'ραννὲ δὴ λίην (accettato anche da Diehl), mentre in apparato come alternativa propone Ὡραῖε δ' εἶ λίην. Gentili 1958, p. 38, nel testo mette *cruces*, come fa anche Page, mentre in apparato riprendendo la seconda congettura di Bergk propone ὡραῖε δὴ λίην e collega questo frammento con quelli dedicati a Batillo.

[26] Secondo la *Suda* (IV, p. 361, 12 s. Adler, *s.v.* Σιμωνίδης) γέγραπται ... ἡ ἐπ' Ἀρτεμισίῳ ναυμαχία δι' ἐλεγείας, ἡ δ' ἐν Σαλαμῖνι μελικῶς. La notizia in questi termini, almeno per quel che riguarda questa opera di Simonide, è certamente falsa, come è dimostrato dal frammento di cui ci stiamo occupando costituito non da distici elegiaci ma da versi lirici. Bisogna forse invertire i termini e leggere ἡ ἐπ' Ἀρτεμισίῳ ναυμαχία μελικῶς, ἡ δ' ἐν Σαλαμῖνι δι' ἐλεγείας, come proponeva di fare Bergk 1834, pp. 231 ss.?

per il frammento di Anacreonte, anche per questi due versi di Simonide l’interpretazione metrica giusta è quella proposta da Gentili[27]: qui siamo in presenza di veri e propri enopli (⏑–x–⏑––), secondo una linea interpretativa perfettamente coerente con quella che lo aveva spinto a vedere nel frammento di Anacreonte due prosodiaci.

Subito dopo, come abbiamo già detto, Prisciano cita tre versi di Alcmane (*PMGF* 14)

νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην
* * *
καὶ ναὸς ἁγνὸς εὐπύργω Σεράπνας
* * *
χέρρονδε κωφὸν ἐν φύκεσσι πίτνει,

da lui naturalmente considerati come tre trimetri giambici catalettici. Il primo di questi tre versi nell’opera *in Hermogenem Commentaria* di Siriano è preceduto da altri due *cola*: un alcmanio ed un *hemiepes*[28]; insieme danno luogo, come nota lo stesso Siriano, ad una piccola strofe costituita da sequenze di ritmo differente. Quasi certamente tutti e tre i versi citati da Prisciano facevano parte del medesimo componimento di Alcmane, quello di cui Siriano ci ha conservato altre due sequenze. Proprio per questo è necessario proporre un’unica interpretazione metrica per i tre versi da noi presi in esame, anche se le loro caratteristiche metriche sono diverse; infatti, mentre il primo non presenta alcuna particolarità, il secondo ed il terzo hanno lo spondeo in quarta sede. In via d’ipotesi, dunque, sarebbe possibile considerare il primo come un vero trimetro giambico catalettico; tuttavia è evidente che, in base a quanto siamo venuti dicendo, questa interpretazione, dal momento che non è estendibile agli altri due versi, non è proponibile neanche per il primo. Coerentemente con le altre interpretazioni qui sopra proposte per i ‘falsi’ versi giambici tramandati da Prisciano, mi sembra opportuno considerare queste sequenze come tre versi lirici costituiti ciascuno da un prosodiaco + un reiziano (x–⏑–⏑–   x–⏑––)[29]; e questa mia

73

[27] Gentili 1950, pp. 176 s.

[28] Syrian. *in Hermog. Comment.* I, p. 61, 20 ss. Rabe = Max. Plan. in *Rhet. Gr.* V, p. 510 Walz: ἐξ ἀνομοίων δέ (*scil.* ἡ στροφή), ὡς τόδε·

Μῶσ’ ἄγε Μῶσα λίγηα πολυμμελὲς
αἰὲν ἀοιδὲ μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην.

[29] Nel volume XLV dei *Papiri di Ossirinco*, edito nel 1977, viene pubblicato un frammento di Alcmane (*PMGF* 4a) costituito da cinque linee di cui restano solo le prime sillabe: l’aspetto metrico di queste sequenze si può sintetizzare secondo lo schema x–⏑––––… In sede di

interpretazione non viene certo messa in dubbio dal fatto che in questi tre versi non c'è mai fine di parola fra i due *cola* che costituiscono la sequenza: questo fenomeno deve essere stimato niente più che un caso, dal momento che, come ognuno sa, «le incisioni ... non hanno peso, anche dove casualmente siano presenti, nel verso lirico»[30]. Diversa l'analisi ritmica di questi tre versi di Alcmane fatta da Gentili: anche per lui questi non sono trimetri giambici catalettici; andrebbero considerati, però, ciascuno come l'unione 74 di reiziano + itifallico[31]; un itifallico con la seconda sillaba lunga nel secondo e terzo verso[32]; non c'è dubbio che a questa interpretazione Gentili è stato indotto dall'eccessiva importanza da lui attribuita al fenomeno dell'incisione: secondo la sua interpretazione, infatti, i due *cola* sono costantemente separati da fine di parola. L'elemento che fa avanzare fondate riserve rispetto all'ipotesi di Gentili è costituito proprio dal fatto che nel secondo e terzo verso l'itifallico presenterebbe lo spondeo in prima sede; come già ho affermato altrove[33], lo spondeo in prima sede – come pure in seconda – non trova spazio nello schema metrico dell'itifallico, in quanto incompatibile con il ritmo di questa sequenza.

Ai tre versi di Alcmane seguono nel testo di Prisciano un frammento di Pindaro (fr. 35c Maehler)

νόμων ἀκούοντες θεόδματον κέλαδον

ed uno di Bacchilide (fr. 33 Maehler)

χρυσὸν βροτῶν γνώμαισι μανύει καθαρόν

commento, insieme con altri confronti metrici, ne viene proposto uno con *PMGF* 14, di cui, peraltro, ci si limita a fornire la semplice *descrizione* metrica. A proposito di questo confronto è forse opportuno precisare che purtroppo nessuna linea del nuovo frammento si estende fino al quarto 'piede', quello che in *PMGF* 14, in due casi, è realizzato dallo 'spondeo'.

[30] Rossi 1966, p. 195. Del resto il fenomeno del *colon* in sinafia – qui rappresentato dal prosodiaco in connessione col reiziano – è fenomeno niente affatto eccezionale. Cf. Pretagostini 1974 [= pp. 17-24 in questo volume], lavoro nato proprio da una ricerca condotta su *cola* con questa caratteristica.

[31] Gentili 1952, p. 182. È molto strano che contestualmente si rinvii a Gentili 1950. p. 176, proprio il passo, cioè, in cui vengono fatte le ottime considerazioni che hanno portato Gentili alle giuste analisi metriche dei frammenti di Anacreonte e Simonide qui sopra ricordate e che avrebbero potuto e dovuto spingerlo ad un'interpretazione analoga di questi versi di Alcmane.

[32] È evidente che itifallici con questo σχῆμα sono ammessi da Gentili, come del resto risulta da Gentili 1952, pp. 101 s., dove sequenze identiche (Soph. *Trach.* 523-524 e Eur. *Cycl.* 79) vengono anche in questo caso interpretate come itifallici (ma si veda la diversa opinione di Pohlsander 1964, p. 137).

[33] Pretagostini 1974, pp. 279 n. 2 e 281 [= pp. 22 n. 19 e 23 s. in questo volume].

che è opportuno trattare insieme perché sono accomunati da una caratteristica che non abbiamo riscontrata nei versi finora presi in esame e tale da sollevare problemi nuovi rispetto a quelli già affrontati. Questi versi, infatti, secondo Prisciano – o meglio la sua fonte Eliodoro, chiamata in causa, però, solo a proposito del frammento di Pindaro[34] –, sarebbero sì due trimetri giambici, ma con la novità rispetto ai precedenti del tribraco in ultima sede. Sarà bene soffermarci un attimo sul testo di Prisciano perché il grammatico non si limita a questa osservazione; aggiunge anche una considerazione che può ingenerare qualche equivoco nel lettore. Infatti alla riga 20 della p. 428 è detto che *in hoc iambo in fine tribrachyn posuit* (*scil.* Pindarus)*, qui nec concatenatus esse potest cum consequente, quippe in consonantem desinens*. Questa affermazione non va presa come una testimonianza che dopo il tribraco finiva il verso; qui Prisciano non vuol dire altro se non che il verso non può essere legato a quanto segue da un'elisione resa impossibile dal fatto che la sillaba finale è una sillaba chiusa. Ma torniamo al problema che più ci interessa, quello dell'interpretazione ritmica dei due frammenti. C'è da fare una premessa importante di carattere prosodico: nel testo di Prisciano l'ultima sillaba di entrambe le sequenze è data come sicuramente breve; questa scansione non deve far meraviglia, soprattutto se si tiene presente che anche Efestione di fronte ad un caso analogo si comporta in maniera del tutto identica e considera breve la sillaba finale del secondo verso del secondo libro dell'*Iliade* (ὕπ-νος), una sillaba chiusa con vocale breve[35]; è ovvio che oggi sillabe di questo tipo si scandiscono come lunghe. Tuttavia in casi di sequenze, come queste, avulse dal loro contesto metrico – e per di più di difficile interpretazione ritmica – non c'è spazio per affermazioni definitive; molte volte la quantità di quella che per noi è la sillaba finale, nell'ambito di un contesto più ampio, poteva risultare diversa da come ci appare, essendo sempre possibile un eventuale condizionamento prosodico da parte della sillaba seguente[36]. La sillaba finale di questi frammenti, dunque, può essere considerata breve solo se si ipotizza che nel testo di Pindaro e di Bacchilide all'ultima parola riportata da Prisciano faceva seguito una parola iniziante per vocale; in caso contrario la sillaba va considerata lunga,

75

[34] Prisc. p. 428, 17 s.: *idem* (scil. *Heliodorus*) *ostendit Pindarum etiam trisyllabos in fine versus posuisse.*

[35] Hephaest. p. 14, 15 ss. Consbruch. Trovo la citazione del passo di Efestione in Rossi 1963, p. 66 n. 1, che ricorda però come Dionigi d'Alicarnasso considerasse lunghe le sillabe finali chiuse con vocale breve.

[36] Per questo ed altri fenomeni che si determinano in presenza di sinafia rimando a Rossi 1978b.

76 tanto più se si formula l'ipotesi che in quel punto finisse il verso (sillaba comunque chiusa!).

Fatta questa necessaria premessa, per quel che riguarda l'interpretazione metrica, la cosa più opportuna, sulla base delle interpretazioni date fin qui per gli altri frammenti, sembrerebbe quella di considerare anche queste due sequenze come costituite ciascuna da prosodiaco + prosodiaco (x–⏑–––⏑–––⏑⏑–). Ma il frammento di Pindaro ci procura una sorpresa che in un certo senso è lo scioglimento della riserva da noi formulata poco sopra prima di proporre la nostra analisi del fr. 177 Maehler di Pindaro.

È stato Boeckh il primo a pensare che il fr. 35c Maehler facesse parte del famoso *Inno primo a Zeus*, riferendosi molto probabilmente a Cadmo ed Armonia che ascoltano il canto di Apollo – e delle Muse? – in occasione delle loro nozze[37]. Snell, riprendendo, come del resto ha fatto anche Turyn, l'ipotesi di Boeckh[38] è riuscito ad instaurare un confronto metrico[39] con un altro frammento attribuito a questo stesso *Inno*, il fr. *33 Maehler ἄνακτα τὸν πάντων ὑπερβάλλοντα Χρόνον μακάρων. Questa sequenza chiaramente dattilo-epitritica, analizzata da Snell come ⏑E–D, si lascia interpretare come dimetro giambico + prosodiaco (⏑–⏑–––⏑–   ––⏑⏑–⏑⏑–); e questa è l'interpretazione che si deve proporre anche per il fr. *35c, naturalmente integrando <⏑⏑–> dopo κέλαδον.

È dunque chiaro che cosa è successo al nostro frammento. Eliodoro-Prisciano ha 'tagliato' la sequenza all'altezza di κέλαδον (= -τα Χρόνον) – o forse aveva di fronte una colometria diversa –, ha considerato breve l'ultima sillaba e, sulla base dell'inizio manifestamente giambico, ha interpretato tutto il *suo* verso come un trimetro giambico con un tribraco alla fine.

77 Considerazioni del tutto simili, col risultato di un'identica interpretazione metrica, possono essere fatte per il fr. 33 Maehler di Bacchilide, applicando un criterio analogico abbastanza giustificato se pensiamo che i due frammenti – quello pindarico e quello bacchilideo – presentano le medesime caratteristiche metriche e che anche dalla nostra fonte vengono dati come esempi (identici) di un'unica realtà ritmica, il trimetro con tribraco finale.

[37] Boeckh 1811-1821, II.2, p. 647, cf. pp. 560 ss. In alternativa Boeckh formulava l'ipotesi che il frammento si riferisse alle nozze di Peleo e Teti, che comunque, secondo la sua ricostruzione, dovevano essere ricordate in questo stesso inno. Sull'*Inno primo a Zeus* si veda l'ampia analisi di Snell 1963, pp. 120-140.

[38] Bergk e Schroeder, invece, collocano ancora il frammento fra quelli *incertae sedis*, ma in apparato non respingono affatto l'ipotesi di Boeckh.

[39] Cf. Maehler 1989, p. 9.

Prima di concludere il suo trattatello Prisciano porta ancora un esempio di sequenze, naturalmente interpretate come giambiche, che presentano lo spondeo in sede pari. Questa volta la sua fonte dichiarata è Efestione[40] e il frammento preso in esame è tratto dal Χρυσοῦν γένος di Eupoli (fr. 316 K.-A.):

ὦ καλλίστη πόλι πασῶν, ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ’ ἦσθα νῦν τε μᾶλλον ἔσει.
* * *
ἔδει πρῶτον μὲν ὑπάρχειν πάντων ἰσηγορίαν
* * *
πῶς οὖν οὐκ ἄν τις ὁμιλῶν χαίροι τοιᾷδε πόλει,
ἵν’ ἔξεστιν πάνυ λεπτῷ κακῷ τε τὴν ἰδέαν.

Questo tipo di verso che Efestione chiama col nome di κωμικόν e interpreta come ἐπιωνικὸν πολυσχημάτιστον è chiaramente una sequenza di natura coriambica, risultando composto da due dimetri coriambici liberi (x – – – ⏑ ⏑ –   – x – x – ⏑ ⏑ –)[41]: a stare a quello che si può capire da questo frammento, la sua caratteristica fondamentale consiste nel fatto che il primo *metron* è costituito solo da tre elementi. Se teniamo presente che Efestione nel paragrafo successivo tratta dell’eupolideo, non è azzardato pensare che il κωμικόν potesse essere sentito come una forma acefala di questo verso. È fuori discussione comunque che questo tipo di sequenza appartenga alla categoria dei cosiddetti versi lunghi.

Riassumiamo. Prisciano ci ha trasmesso una serie di frammenti di autori greci tutti interpretati – da lui, o meglio dalle sue fonti – come versi giambici; ogni sequenza presenta una o più particolarità metriche puntualmente messe in luce da Prisciano. Il riesame di questi frammenti e delle considerazioni del grammatico ha costituito l’oggetto di questo lavoro. Si può concludere affermando che in alcuni casi l’interpretazione di Prisciano è risultata esatta: quelli trasmessi sono dei *veri* versi giambici, certo con delle particolarità nello schema metrico, non tali, però, da mettere in discussione la loro natura giambica. In altri casi, invece, le particolarità – in realtà solo apparenti alla luce della diversa interpretazione che si è proposta per le sequenze in cui esse comparivano – hanno costituito l’indizio più evidente dell’impossibilità dell’interpretazione giambica: quelli trasmessi sono dei ‘*falsi*’ versi giambici. Per questi ultimi si è cercato di dare un’interpreta-

78

[40] Prisciano attinge sicuramente dal capitolo περὶ πολυσχηματίστων, e precisamente da Hephaest. p. 57, 11 ss. Consbruch, dove però sono citati solo i primi due versi del frammento di cui ci stiamo occupando. È chiaro che Prisciano aveva a disposizione un testo di Efestione più completo di quello giunto sino a noi.

[41] Identica l’analisi fatta da Koster 1962, p. 247.

zione metrica il più possibile omogenea ed uniforme, cosa che già a livello di ipotesi di lavoro veniva consigliata dall'atteggiamento di Prisciano – e sicuramente già delle sue fonti –, che, pur proponendo un'interpretazione metrica inaccettabile, accomunava queste sequenze sotto la medesima categoria, quella dei versi giambici. L'interpretazione più soddisfacente è sembrata quella enoplio-prosodiaca, un ritmo, fra l'altro, che nei metricisti antichi in alcuni casi, come abbiamo visto, non è distinto, almeno a livello terminologico, dal ritmo giambico.

SISTEMI ΚΑΤΑ ΚΩΛΟΝ E ΚΑΤΑ ΜΕΤΡΟΝ

Descrivendo le unità ritmiche che costituiscono una qualsiasi composizione poetica, Efestione dopo aver parlato del verso e del *colon* dà questa definizione del sistema: σύστημα δέ ἐστι μέτρων συναγωγή, ἤτοι δύο ἢ πλειόνων, ἢ ὁμοίων ἢ ἀνομοίων[1]. Secondo Efestione dunque il sistema è una serie più o meno lunga di *metra.* Molto spesso, tuttavia, all'interno del sistema i *metra* si raggruppano fra loro dando luogo alle più piccole fra le unità ritmiche, cioè ai *cola*: in questi casi il sistema dal punto di vista strutturale non si articola più per *metra* ma per *cola*[2]. Caratteristica essenziale di ogni sistema è quella per cui le sue componenti (siano esse i *metra* o i *cola*) non presentano fra di loro soluzione di continuità, non presentano cioè gli elementi sicuri di fine di verso (iato e *syllaba anceps*, o per essere più precisi *elemento indifferente*[3]). Poiché in taluni casi non è affatto semplice 166 individuare quali siano i sistemi costituiti da *cola* (κατὰ κῶλων) e quali quelli costituiti da metro (κατὰ μέτρον), questo lavoro cercherà di determinare, in base all'analisi di un ristretto numero di sistemi presenti nella tragedia e

«Quaderni urbinati di cultura classica», 28 (1978), pp. 165-179.

[1] Hephaest. p. 63, 4 s. Consbruch.

[2] Come si ricava dalla definizione citata qui sopra nel testo le sequenze che costituiscono un sistema possono anche essere sequenze di ritmo diverso; questo spiega anche il fatto che *cola* di ritmo pari possono alternarsi con *cola* di ritmo doppio. Del resto l'affermazione di Efestione trova esplicita conferma sia nei casi di clausole eteroritmiche rispetto al sistema di cui fanno parte, come, per esempio, Aristoph. *Nub.* 290 = 313 e *Av.* 254 (rispettivamente *enh* e *paroem* che chiudono sistemi di 4*da*) o come Soph. *OC* 236 e 249 – su cui torneremo più avanti – (2*ia*$_\wedge$ e 2*cho*$_\wedge$ libero che chiudono anche qui sistemi dattilici), sia nei sistemi tutti costituiti da *cola* di ritmo diverso, come, per esempio, Eur. *Andr.* 1014-1018 = 1022-1026 (*enh hem*^{f} 4*da* 2*cr ith* tutti in sinafia: ai vv. 1014-1015 leggo conservando il testo tradito) o *IA* 177-179 = 198-200 (2*an paroem glyc* sempre in sinafia).

[3] Il termine è stato proposto da Rossi 1963, pp. 61 ss. È opportuno precisare che in presenza di sequenze che terminano con un elemento libero in tempo debole, questo criterio così importante per la determinazione di fine di verso sicura purtroppo non ha efficacia; cf. Pretagostini 1974, p. 279 [= p. 22 in questo volume].

nella commedia, il criterio grazie al quale sia possibile operare tale distinzione. Questa esigenza di distinzione potrà sembrare a qualcuno, almeno in un primo momento, uno pseudoproblema o comunque un problema fine a se stesso. Giova quindi ricordare che anche in questo caso, come spesso accade quando si affrontano problemi di metrica lirica, la distinzione nella realtà metrica fra sistema κατὰ κῶλον e sistema κατὰ μέτρον presuppone una diversità anche nelle realtà musicali (e naturalmente orchestiche), realtà alle quali il fatto metrico è sempre strettamente connesso. Sebbene queste realtà per noi siano ormai perdute, il recupero di un elemento significante in campo metrico, come senz'altro è la distinzione fra sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον, ci consente di ipotizzare per la musica e la danza, accanto ad una differenziazione in base al ritmo, un'ulteriore differenziazione, nell'ambito di un medesimo ritmo, in base al tipo di sistema. In questo senso non mi sembra azzardato pensare, in via di ipotesi, per le realizzazioni orchestiche del dramma antico, ad un fraseggio più complesso, ad un respiro più ampio nelle danze legate a sistemi κατὰ κῶλον, così che l'articolarsi delle evoluzioni orchestiche potesse coincidere con l'articolarsi dei *cola*, mentre più monotoni, rigidi, stereotipati dovevano risultare i movimenti di danza che accompagnavano sistemi κατὰ μέτρον.

Quando si parla di sistemi κατὰ κῶλον il pensiero corre immediatamente a quelli costituiti da sequenze fortemente unitarie e costruite non κατὰ μέτρον, come il gliconeo, l'enoplio-prosodiaco, il lecizio, l'itifallico, il docmio, ecc. Si prenda in esame per esempio Aristoph. *Eq.* 1111-1204[4]:

ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις
ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν-
θρωποι δεδίασί σ' ὥσ-
167 περ ἄνδρα τύραννον.
1115 ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ,
θωπευόμενός τε χαί-
ρεις κἀξαπατώμενος,
πρὸς τόν τε λέγοντ' ἀεὶ
κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
1120 παρὼν ἀποδημεῖ.

[4] Sulla base dello scolio eliodoreo *ad loc.* (vd. White 1912, p. 407), considero i vv. 1111-1120 come la prima strofe di uno stasimo (il secondo dei *Cavalieri*) articolato in quattro strofi. Altri, per esempio Coulon, raggruppano le quattro strofi a due a due e le considerano, quindi, come una normale coppia strofica strutturata in strofe e antistrofe.

La presenza delle sinafie verbali[5] ai vv. 1112, 1113, 1116 e gli iati ai vv. 1124 e 1134, rispettivamente nella seconda e terza strofe, ci fanno certi che questa è una strofe costituita da due sistemi di telesillei chiusi in entrambi i casi da un reiziano, che per il contesto e per la normalizzazione con coriambo centrale va interpretato come forma catalettica del telesilleo. Ci si rende subito conto che in questo caso si tratta di sistemi che si articolano in *cola* perché il *colon* telesilleo, in virtù del fatto di essere una sequenza costruita non κατὰ μέτρον, è immediatamente e facilmente individuabile ed identificabile. Va subito precisato che in sistemi di questo tipo la possibilità di individuazione dei *cola* prescinde totalmente dalle eventuali occorrenze di fine di parola alla fine del *colon.* Voglio dire in altri termini che anche se nel nostro caso specifico, che però vorremmo promuovere a paradigma dei sistemi costituiti da sequenze non κατὰ μέτρον, noi non possedessimo, in via di ipotesi, la seconda strofe, in cui abbiamo fine di parola costante alla fine di ciascun *colon,* ma solo la prima (da noi riportata), che presenta numerose sinafie verbali, non per questo non saremmo stati in grado di individuare all'interno del sistema i *cola* in cui esso si articola. Dunque i sistemi costituiti da sequenze non κατὰ μέτρον sostanzialmente non presentano nessuna difficoltà nell'individuazione, al loro interno, dei *cola*, o per dirla in altri termini nello stabilimento dei confini del *colon*.

Ugualmente non impegnativa risulta la determinazione dei confini del *colon* nei sistemi costituiti sia da sequenze κατὰ μέτρον sia da sequenze non κατὰ μέτρον, di cui un bell'esempio è Eur. *Andr.* 1014-1018 = 1022-1026 già precedentemente citato. In casi del genere la presenza di *cola* facilmente individuabili (le sequenze costruite non κατὰ μέτρον) induce ad una considerazione per *cola* anche delle sequenze costruite κατὰ μέτρον.

168

Le cose purtroppo cambiano, nel senso che si complicano e le difficoltà di stabilimento dei confini del *colon* aumentano, quando la nostra attenzione si rivolge a sistemi costituiti da sequenze costruite κατὰ μέτρον, come le sequenze dattiliche, anapestiche, giambiche, trocaiche, ecc. Nell'ambito di questi sistemi meritano una considerazione a parte quelli che nella commedia costituiscono i πνίγη della parabasi e le parti finali degli epirremi (e antepirremi) dell'agone[6], non fosse altro perché questi sistemi non erano

[5] Sinafia non è solo quella determinata da *sandhi* verbale, ma anche quella determinata da *sandhi* prosodico e conosciuta appunto col nome di sinafia prosodica, le cui caratteristiche sono state definite da Irigoin 1967, pp. 70 ss. Rossi 1978b ritorna su questo problema e giunge alla conclusione che tre sono i tipi di sinafia: la verbale, la ritmico-prosodica e la ritmica.

[6] Per la distinzione, legata soprattutto a fatti di resa, fra πνίγη della parabasi e finali di epirremi (ed antepirremi) dell'agone rimando a Pretagostini 1976, p. 186 e n. 10 [= p. 27 e n. 10 in questo volume].

cantati, ma recitati. È fuori di dubbio che questi sono sistemi sicuramente κατὰ κῶλον, il cui elemento costitutivo, cioè, non sono tanto i giambi o gli anapesti, ma i 2*ia* (per esempio Aristoph. *Eq.* 367-381 ~ 441-456: finale dell'epirrema e antepirrema dell'agone) o i 2*an* (per esempio Aristoph. *Av.* 723-736: πνῖγος della parabasi) con l'eventuale presenza di monometri. Del resto all'interno di questi sistemi abbiamo fine di parola generalizzata fra *colon* e *colon*[7] e dal momento che qui non siamo *in lyricis* questo fatto poteva essere un espediente voluto al fine di meglio evidenziare il confine dei *cola*.

Restiamo fra i sistemi costituiti da sequenze costruite κατὰ μέτρον, ma questa volta *in lyricis*. Riportiamo qui due sistemi dattilici quasi contigui che fanno parte dell'epodo della parodo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle (vv. 228-236; 243-249):

οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται
ὧν προπάθῃ τὸ τίνειν· ἀπάτα δ' ἀπά-
230 ταις ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομέ-
να πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔ-
169 χειν. σὺ δὲ τῶνδ' ἑδράνων πάλιν ἔκτοπος
αὖθις ἄφορμος ἐμᾶς χθονὸς ἔκθορε,
235 μή τι πέρα χρέος
ἐμᾷ πόλει προσάψῃς.

* * *

πατρὸς ὑπὲρ τούτου μόνου ἄντομαι,
ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα
245 ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος
ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον
αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὔμμι γὰρ ὡς θεῷ
κείμεθα τλάμονες· ἀλλ' ἴτε, νεύσατε
τὰν ἀδόκητον χάριν.

Che questi siano due sistemi è posto fuor di dubbio dalle continue sinafie verbali, ritmico-prosodiche e ritmiche nel primo e da quelle ritmico-prosodiche e ritmiche nel secondo[8]. Se prendiamo in considerazione lo schema metrico dei due sistemi vediamo che essi si configurano come una succes-

[7] Su questa importante caratteristica dei sistemi che costituiscono i πνίγη della parabasi ed i finali dell'epirrema (e antepirrema) dell'agone si veda Pretagostini 1976, p. 189 [= p. 30 in questo volume].

[8] Questi due sistemi sono stati presi in esame da Rossi 1978b. Agli scambi di opinione avuti con lui su due argomenti così strettamente legati (il sistema e la sinafia) questo lavoro deve molto, anche nei casi in cui ho elaborato opinioni in contrasto con le sue.

sione serrata di dattili (26 nel primo, 24 nel secondo), tranne il *colon* di clausola che è costituito da una sequenza di altro ritmo. L'unica differenza riscontrabile fra i due sistemi è il costante ricorrere di fine di parola dopo ciascun 4*da* nel secondo sistema.

Di fronte alla difficoltà se considerare κατὰ κῶλον o κατὰ μέτρον i sistemi costituiti da sequenze costruite κατὰ μέτρον, e cioè alla possibilità o meno di individuare al loro interno gli eventuali *cola* in cui i sistemi si articolano, gli studiosi hanno più o meno tacitamente assegnato una funzione discriminante alla presenza o meno di fine di parola alla fine del *colon* che si vorrebbe isolare. Nel caso specifico, dunque, dei due sistemi dattilici da noi qui sopra riportati, si suol dire più o meno apertamente che il primo è un sistema κατὰ μέτρον[9], il secondo κατὰ κῶλον. Ma è giusto assegnare alla fine di parola questa funzione discriminante? A me pare di no, e non solo 170 perché resto profondamente convinto di quanto, parlando in generale delle fini di parola *in lyricis*, ha affermato Rossi: «le incisioni ... non hanno peso, anche dove casualmente siano presenti, nel verso (e nel sistema, aggiungiamo noi) lirico»[10].

Credo infatti di trovare direttamente nei testi la conferma della validità di questo principio generale, anche per quel che concerne il problema qui sopra trattato. Chi prendesse in esame Aristoph. *Ran.* 384-388 :

Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων
385 ἄνασσα, συμπαραστάτει,
καὶ σῷζε τὸν σαυτῆς χορόν·
καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον
παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι.

applicando il criterio della fine di parola che isola il *colon*, non dovrebbe avere alcun dubbio: qui siamo di fronte ad un sistema κατὰ κῶλον di cinque 2*ia*, di cui l'ultimo è catalettico. Al contrario se prendessimo in esame *Ran.* 389-393:

καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰ-
390 πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ
τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως

[9] Così, fra gli altri, Snell 1977, p. 32 e, in maniera più sfumata, Dale 1968. pp. 39-40. Dietro questa interpretazione c'è il grosso problema dei dattili κατὰ πόδα e κατὰ συζυγίαν che meriterebbe una trattazione specifica; comunque per una sintetica informazione su tutta la questione si può vedere Dale 1968, pp. 33-46. È ovvio che il κατὰ μέτρον del testo equivale in questo caso a κατὰ πόδα.

[10] Rossi 1966, p. 195; cf. Rossi 1969, p. 321 e Rossi 1971, pp. 176 s.

παίσαντα καὶ σκώψαντα νι-
κήσαντα ταινιοῦσθαι

per questo stesso criterio saremmo costretti, per le numerose sinafie verbali (vv. 389, 392) alla fine dei *cola*, a considerare questo come un sistema κατὰ μέτρον di dieci *metra* giambici di cui l'ultimo è catalettico. Eppure i due sistemi sono in responsione; quindi delle due l'una: o sono entrambi sistemi κατὰ κῶλον o sono entrambi sistemi κατὰ μέτρον; ma soprattutto esce vanificato il criterio della fine di parola in fine di *colon* per la distin-
171 zione fra sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον. Né si deve pensare che quest'ultima affermazione sia valida solo per sequenze di ritmo giambico; per un fortunato ritrovamento papiraceo[11] abbiamo anche per i sistemi dattilici un caso identico a quello or ora discusso. Prendiamo i vv. 11-14 della coppia strofica che, insieme all'epodo, secondo la ricostruzione presentata da Bond nella sua edizione[12], costituisce la parodo dell'*Ipsipile* di Euripide: nell'antistrofe abbiamo una successione serrata di 16 dattili legati da sinafia verbale; nella strofe, invece, ognuno dei quattro *cola* 4*da* termina con fine di parola. Tutto questo costituisce una conferma che anche per i sistemi dattilici la presenza o meno di fine di parola in fine di *colon* non può essere usata come elemento significante per una distinzione fra sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον.

Ma allora in che modo si potrà distinguere nell'ambito dei sistemi costituiti da sequenze κατὰ μέτρον fra quelli articolati in *cola* e quelli articolati in *metra*? Io credo che bisognerà considerare κατὰ κῶλον (e quindi dovremo in qualche modo isolare i *cola* stabilendone i confini) tutti quei sistemi in cui indipendentemente dalla fine di parola la successione serrata dei *metra* risulti divisibile secondo sequenze che abbiano assunto una loro fisionomia fortemente individualizzata e autonoma; naturalmente con questa formulazione si fa riferimento a tutte quelle sequenze per cui è cosa normale il ricorrere in contesti metrici che siano altro dai sistemi, e che quindi in moltissimi casi abbiano realizzato uno *status* di veri e propri versi. Ed è proprio questo che ci deve indurre, anche quando poi ricorrano nei sistemi, ad individuarle ed isolarle come *cola.* Riprendiamo l'ultimo esempio di sistema da noi riportato, che mi sembra particolarmente significativo. In Aristoph. *Ran.* 384-388 = 389-393, una coppia strofica costituita da un sistema ologiambico, sia nella strofe (dove c'è fine di parola generalizzata alla fine di

[11] *POxy.* 852, fr. 1: si tratta dell'*Ipsipile* di Euripide.
[12] Bond 1963, pp. 26-27. Cf. pp. 6 e 61 s.

ciascun *colon*) sia nell'antistrofe (dove invece abbiamo due occorrenze di sinafia verbale) la successione dei dieci *metra* giambici è divisibile, e quindi *va divisa*, in cinque *cola 2ia*: l'elemento costitutivo di questo sistema non è certo il *metron* giambico, ma il *colon* dimetro giambico, una sequenza che 172 per la sua forza autonomamente individualizzante è facilmente riconoscibile e isolabile anche in un contesto sistematico. In modo analogo dovremo comportarci per i due sistemi dattilici dell'*Edipo a Colono* sopra riportati. Sono entrambi sistemi κατὰ κῶλον, perché in essi, indipendentemente dalla fine di parola, sono facilmente individuabili e isolabili i *cola* 4*da* (con, in *OC* 228-236, un *colon* 2*da*). Del resto la sinafia verbale in fine di *cola* 4*da* è cosa estremamente rara se è vero che in tutto Sofocle, come afferma Pohlsander[13], *OC* 229-231 sono gli unici *cola* 4*da* a non terminare con fine di parola. Né si deve pensare che attraverso la sinafia verbale il poeta voglia perseguire particolari effetti di resa[14], cioè una maggiore concitazione, come forse pensano coloro che per sistemi di questo tipo usano impropriamente il termine di πνῖγος[15]. È bene ricordare che i veri πνίγη (quelli in commedia) hanno fine di parola generalizzata alla fine di ciascun *colon*: eppure questo fatto non impediva una recitazione estremamente concitata.

Dai sistemi fino ad ora presi in esame, anche se sono un numero limitato, possiamo giungere ad una considerazione generale: i sistemi costituiti da serie apparentemente κατὰ μέτρον, in tutti i casi in cui siano perfettamente divisibili in *cola* caratterizzati da una intrinseca forza individualizzante, devono essere sentiti (e quindi stampati) come strutturati e articolati per *cola*, sono cioè sistemi κατὰ κῶλον[16].

[13] Pohlsander 1964, p. 73.

[14] L'unico caso da me conosciuto in cui la sinafia verbale svolge senz'altro questa funzione è quello di Aristoph. *Eccl.* 1169-1175, un mostruoso composto linguistico-culinario i cui singoli componenti sono volutamente sempre uniti in sinafia verbale. È ovvio che in questo caso la divisione κατὰ κῶλον risulta particolarmente sforzata: ma questo è poco meno che un *unicum* (cf. Philox. Leuc. *PMG* 836 (e), 13 ss.)!

[15] Così fa, per esempio, Pohlsander 1964, p. 73, a proposito di Soph. *OC* 228-236; ma è soprattutto Dale 1968, *passim* che fa un uso generalizzato ed indiscriminato del termine per esprimere con un solo sostantivo il concetto di 'sistema i cui *cola* non presentano fine di parola'. Il termine πνῖγος, per gli antichi, era legato a fatti di recitazione e non metrici (Hephaest. p. 73, 4 Consbruch).

[16] L'importanza del criterio da noi fissato risulterà più evidente se si consideri che esso, per quel che riguarda specificamente i sistemi, soddisfa pienamente la giusta esigenza, riaffermata da Gentili 1978, di privilegiare, nel campo degli studi metrici, il momento interpretativo rispetto a quello puramente descrittivo.

173 Certo questo criterio potrebbe sembrare a qualcuno piuttosto artificioso, frutto cioè di riflessioni ‘fatte a tavolino’; tuttavia in alcuni casi la colometria che ne risulta coincide con quella che avevano stabilito gli antichi. Aristoph. *Ach.* 263-270 costituisce la prima sezione della falloforia di Diceopoli (vv. 263-279), un ἄστροφον monodico ologiambico. Questa prima sezione si articola in due parti nettamente distinte dallo iato e dalla catalessi al v. 265; dato per scontato che di queste due parti della sezione qui presa in esame si deve dare un’interpretazione ‘sistematica’, se si volessero considerare i due sistemi come sistemi κατὰ μέτρον, potremmo descriverli così: 6*ia*‸ ‖^{H} 10*ia* ‖, come sostanzialmente fa White[17]. Applichiamo, invece, come mi sembra più giusto, il criterio della divisione in *cola*; per quanto detto in precedenza mi sembra opportuno cercare di isolare, nell’ambito dei due sistemi, il 2*ia:* abbiamo così 2*ia* | 2*ia* 2*ia*‸ ‖^{H} 2*ia* 2*ia* | 2*ia* 2*ia* | 2*ia* ‖. Confrontiamo questa nostra interpretazione colometrica con quella dello scolio eliodoreo *ad loc.*: διπλῆ καὶ μέλος, οὗ ἡγεῖται περίοδος κώλων ιζ' (tutta la falloforia) τοῦ ὑποκριτοῦ, ἧς πρῶτα μέν εἰσιν η' (la sezione che ci interessa) ἐν εἰσθέσει ἰαμβικὰ δίμετρα, ἀκατάληκτα μὲν β', τὸ δὲ γ' καταληκτικόν, τὰ δὲ ἄλλα ε' ἀκατάληκτα[18]. È per pura coincidenza che le due interpretazioni colometriche risultano identiche?

Sulla base delle considerazioni fatte finora sembrerebbe legittimo pensare che tutti i sistemi siano in qualche modo interpretabili κατὰ κῶλον e che quindi la distinzione fra sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον non abbia motivo d’essere: le due espressioni, infatti, sarebbero due modi diversi (uno più appropriato, l’altro meno appropriato) di indicare una medesima realtà. Questo, almeno nelle linee generali, è sostanzialmente vero anche se poi ci sono alcuni casi specifici in cui è evidente che i sistemi sono 174 indiscutibilmente costruiti κατὰ μέτρον. L’interpretazione κατὰ κῶλον, ad esempio, è improponibile per i sistemi costituiti da cretici; infatti, nell’ambito del ritmo cretico, che ha una struttura κατὰ πόδα e non κατὰ συζυγίαν, diversamente da quanto accade per altri ritmi, nessuna sequenza è riuscita ad imporsi come una realtà così fortemente individualizzata da permettere un’analisi per *cola* nei casi in cui una successione di cretici costituisca un sistema. I sistemi cretici, dunque, sono sempre sistemi

[17] In realtà White 1912, p. 34, non articola la monodia in più sezioni, come preferisco fare io (limitandomi qui ad analizzarne soltanto la prima); egli considera perciò tutto ciò che segue il suo 6*ia*‸ iniziale – escluso l’ultimo 3*ia* – come un lungo sistema κατὰ μέτρον di ben 30*ia*; tuttavia nella sostanza le cose non cambiano.

[18] Il testo dello scolio è quello presentato nella sua edizione degli scoli eliodorei ad Aristofane da White 1912, p. 398.

κατὰ μέτρον. Perciò di fronte a casi come Aristoph. *Ach.* 673-675 = 699-701 o come *Eq.* 322-325 = 397-399 l'analisi più corretta è quella che, presupponendo un'interpretazione κατὰ μέτρον dei due sistemi, li considera una successione serrata rispettivamente di nove e di otto *metra* cretici, senza voler isolare, come invece, fra gli altri, fa Coulon[19], nel primo caso tre *cola* trimetri e nel secondo due *cola* tetrametri.

Ma non sono solo questi i sistemi che devono essere interpretati κατὰ μέτρον. Prendiamo Aristoph. *Ran.* 372-377 = 378-382:

Str. χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους
375 λειμώνων ἐγκρούων κἀπισκώπτων καὶ παίζων καὶ χλευάζων.
ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως.

Ant. ἀλλ' ἔμβα χὤπως ἀρεῖς
τὴν Σώτειραν γενναίως
380 τῇ φωνῇ μολπάζων, ἣ τὴν χώραν σῴζειν φήσ' εἰς τὰς ὥρας,
κἂν Θωρυκίων μὴ βούληται.

Non mi sembra azzardato pensare che gli spondei così massicciamente presenti in questo canto – in un solo caso abbiamo un anapesto, in presenza, però, di un nome proprio – sul piano ritmico costituiscano una coppia strofica oloanapestica[20]. Dopo due paremiaci che, in presenza di fine di parola nella strofe e nell'antistrofe, è bene considerare, per il fatto stesso della catalessi, come veri e propri versi, abbiamo una sequenza molto rara nell'ambito delle serie anapestiche, che di norma si presentano κατὰ συζυγίαν: una lunga successione di nove 'piedi', l'ultimo dei quali è catalettico[21]. Abbiamo cioè una sequenza κατὰ πόδα. In casi come questo non è corretto cercare di isolare dei *cola*, dal momento che l'elemento costitutivo del sistema, come è evidenziato dal numero *dispari* degli anapesti (nove), è il 'piede' ⏑⏑–; in altri termini il fatto che gli elementi costitutivi della serie anapestica sono in numero *dispari* impedisce un'interpretazione κατὰ κῶλον (non isolabile) e spinge invece ad una interpretazione κατὰ μέτρον del sistema, in cui il 175

[19] Coulon 1962-1964, I *ad locc.*

[20] Il carattere anapestico della coppia strofica è stato riconosciuto da White 1912, p. 119, da Dale 1968, p. 54, da Gentili 1952, p. 201 e infine da Böhnke 1966, pp. 35 s., che sottolinea l'aspetto cultuale degli spondei.

[21] È proprio l'oloanapesticità della coppia strofica ad escludere l'interpretazione ritmica proposta da Prato 1962, p. 295: nell'ambito dei nove anapesti isolarne tre da interpretare come prosodiaco e considerare gli altri come monometro più paremiaco. Mi pare che l'omogeneità ritmica della coppia strofica non tolleri la presenza di un prosodiaco in questo punto.

metron si identifica con il 'piede' anapestico; la strofe è chiusa da un dimetro anapestico acataletto. Un esempio come questo naturalmente legittima e direi rende sicura l'interpretazione anapestica di Aristoph. *Ach.* 285 = 336, che dunque si lascia analizzare come un piccolo sistema costituito da una 'normale' – ci sia consentito il termine – successione di cinque 'piedi' anapestici[22].

Tenendo conto di esempi siffatti, mi pare si possa affermare che in molti casi i sistemi costituiti da sequenze costruite κατὰ μέτρον, quando presentino un numero dispari di 'piedi', non vanno interpretati κατὰ κῶλον, ma κατὰ μέτρον. Bisogna subito dire, però, che questa non è certo una legge che in quanto tale va applicata in forma generalizzata, ma è piuttosto una considerazione che vale come ipotesi di lavoro che deve essere sempre verificata di volta in volta in rapporto ai singoli casi analizzati. Per dare un senso a questa precisazione basta anche un solo esempio. Se prendiamo in esame la seconda coppia strofica del terzo stasimo dei *Persiani* di Eschilo (vv. 864-870 = 871-877):

176 Str. ὅσσας δ' εἷλε πόλεις πόρον οὐ δια-
865 βὰς Ἅλυος ποταμοῖο,
οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθείς,
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε-
λωίδες εἰσὶ πάροικοι
870 Θρῃκίων ἐπαύλων,

Ant. λίμνας τ' ἔκτοθεν αἳ κατὰ χέρσον ἐλ-
ηλαμέναι πέρι πύργον
τοῦδ' ἄνακτος ἄιον,
875 Ἕλλας τ' ἀμφὶ πόρον πλατὺν εὐχόμε-
ναι, μυχία τε Προποντίς,
καὶ στόμωμα Πόντου·

a prima vista sembrerebbe opportuno considerare la prima e la terza sequenza, che sul piano della semplice descrizione metrica risultano essere due eptapodie dattiliche, come piccoli sistemi κατὰ μέτρον[23], in quanto

[22] A favore dell'interpretazione anapestica di *Ach.* 285 = 336 sono, fra gli altri, White 1912, pp. 198 s., Koster 1962, p. 166 e Dale 1968, p. 56. Gentili 1978, pp. 18 s., invece, – come già fecero Steurer, Schroeder (1930b, pp. 68 s.), Prato (1962, pp. 10 s.) – ha ribadito per *Ach.* 285 = 336 l'interpretazione cretica, basandosi soprattutto su un trattato di ritmica conservato in due papiri del III secolo d.C. (*POxy.* 2687 + I 9), che mostra come «dattili e anapesti ... potessero essere portati alla misura del cretico di sei tempi».

[23] Questa è l'ipotesi di Dale 1971, p. 2.

sequenze con un numero dispari di 'piedi'. Eppure in questo caso è possibile, ed anzi a me pare preferibile tenendo conto della non olodattilicità della coppia strofica, interpretare le due sequenze ciascuna come alcmanio + *hemiepes* femminile in sinafia verbale[24], secondo una considerazione κατὰ κῶλον del sistema. Siamo quindi in presenza di un caso di doppia possibilità interpretativa. Del resto del tutto analoga era la reazione degli antichi di fronte a casi simili come è documentato per esempio dallo scolio eliodoreo *ad* Aristoph. *Nub.* 470 in cui commentando il verso

βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί τε καὶ εἰς λόγον ἐλθεῖν

è detto esplicitamente συνῆπται δὲ τὸ δ' δακτυλικὸν πενθημιμερὲς καὶ τὸ ἑξῆς ἀναιπαιστικὸν ἑφθημιμερές, καὶ γὰρ τὰ β' ἔπος: abbiamo cioè un'evidente oscillazione fra un'interpretazione κατὰ κῶλον e un'interpretazione κατὰ μέτρον[25].

Vorrei concludere con un altro caso in cui l'ambiguità ritmica o polisemia[26] 177 di alcune sequenze che costituiscono la strofe si riflette sull'interpretazione del sistema di cui quelle sequenze fanno parte: si viene a creare, cioè, una parallela ambiguità relativamente alla considerazione κατὰ κῶλον o κατὰ μέτρον del sistema stesso. Prendiamo Aristoph. *Lys.* 479-483 = 543-547:

Str. τόδε σοι τὸ πάθος μετ' ἐμοῦ
480 ὅ τι βουλόμεναί ποτε τήν
Κραναὰν κατέλαβον, ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπε-
τρον, ἄβατον ἀκρόπολιν, ἱερὸν τέμενος.

* * *

Ant. ἐθέλω δ' ἐπὶ πᾶν ἰέναι

[24] Così fa Schroeder 1916, p. 23.

[25] In presenza di sequenze dattiliche più o meno simili a quelle or ora prese in esame l'interpretazione κατὰ κῶλον, negli scoli eliodorei, viene proposta anche in altri casi, come per esempio *ad* Aristoph. *Nub.* 475 e *Pac.* 789 dove un cherileo è analizzato come *hemiepes* + tripodia anapestica (= prosodiaco), e *ad* Aristoph. *Pac.* 790 dove un esametro lirico è sentito come alcmanio + adonio. A proposito di quest'ultimo verso è interessante notare che, diversamente da quanto fa lo scolio, Prato (1962, p. 145) considera la sequenza come costituita da *hemiepes* + enoplio; il motivo che lo ha spinto a questa interpretazione va con ogni probabilità individuato nel fatto che, come abbiamo visto, il v. 790 è immediatamente preceduto da un cherileo da analizzarsi come *hemiepes* + prosodiaco. Ma anche Eliodoro per la sua analisi (alcmanio + adonio) poteva contare su un supporto di questo tipo: nell'ambito della strofe, infatti, il nostro verso è subito seguito proprio da un alcmanio.

[26] Casi molto interessanti di ambiguità ritmica sono stati messi in luce da Rossi 1964, pp. 124-127, e da Gentili 1974, p. 87.

μετὰ τῶνδ' ἀρετῆς ἕνεχ', αἷς
545 ἔνι φύσις, ἔνι χάρις, ἔνι θράσος, ἔνι τὸ σο-
φόν, ἔνι <δὲ> φιλόπολις ἀρετὴ φρόνιμος.

Dopo aver ricordato che i versi da noi presi in considerazione sono preceduti da sequenze giambiche e cretiche, è opportuno fermare l'attenzione sul fatto che l'elemento più significativo ed importante per la costituzione della sticometria e della colometria di questa lunga serie è lo iato al v. 479 della strofe. Infatti la sequenza che viene isolata dallo iato (⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–) e che perciò viene ad assumere la fisionomia di un vero e proprio verso può essere interpretata in due modi, entrambi degni di considerazione: o come 178 prosodiaco o, anche tenendo conto degli esempi precedentemente esaminati, come una 'tripodia' anapestica. Se si privilegia la prima interpretazione, è poi opportuno individuare subito dopo un secondo prosodiaco e interpretare quel che resta come due *cola* 2an legati in sinafia, come abbiamo fatto sopra: quindi un sistema κατὰ κῶλον. Se si interpreta invece anapesticamente – cioè come una 'tripodia' – la sequenza chiusa dallo iato[27], non resta che considerare quanto segue come un sistema di undici 'piedi' anapestici, spesso legati fra loro da sinafia verbale o da sinafia ritmico-prosodica, in cui non è corretto cercare di isolare dei *cola*[28]: quindi sistema κατὰ μέτρον (in tutto analogo a *Ran.* 372-377 = 378-382), che sarebbe opportuno stampare in questo modo:

τόδε σοι τὸ πάθος μετ' ἐμοῦ
ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν Κραναὰν κατέλαβον, ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον,
[ἄβατον ἀκρόπολιν, ἱερὸν τέμενος[29].

* * *

[27] Così facevo in Pretagostini 1976, pp. 192 e 195 [= pp. 32 e 34 s. in questo volume].

[28] Si veda a questo proposito l'accenno polemico di Dale 1968, p. 56 nei confronti di Wilamowitz che voleva addirittura dividere il sistema in dimetri. Con più buon senso la Dale parla di «division into further phrases of the same length»; anche se così facendo finisce per proporre un'articolazione che, alla luce di quanto siamo venuti dicendo, in casi come questo non è giustificato cercare di stabilire.

[29] Qui uso la parentesi quadra (un segno diacritico che si usa con lo stesso scopo nelle edizioni di testi poetici moderni) per evidenziare che, diversamente dal sistema κατὰ κῶλον dove è giusto sottolineare l'articolazione in *cola* isolandoli ciascuno su una riga naturalmente in rientranza, il sistema κατὰ μέτρον deve essere scritto veramente tutto su una riga: è per questo che nel passare forzatamente dalla prima alla seconda delle due righe ho spezzato anche il 'piede', per ribadire anche attraverso la disposizione grafica che in questi sistemi non si vogliono individuare dei *cola*.

Ἐθέλω δ᾽ ἐπὶ πᾶν ἰέναι
μετὰ τῶν δ᾽ ἀρετῆς ἕνεχ᾽, αἷς ἔνι φύσις, ἔνι χάρις, ἔνι θράσος, ἔνι τὸ σοφόν,
[ἔνι <δὲ> φιλόπολις ἀρετὴ φρόνιμος.

Non va, però, sottaciuto che a livello ritmico c'è un elemento che in qualche modo ridimensiona l'ambiguità inducendo a privilegiare la prima ipotesi. Infatti il diverso σχῆμα metrico dei tre 'anapesti' successivi allo iato rispetto (179) agli anapesti che ad essi seguono – prevalentemente realizzati da proceleusmatici – non favorisce certo una considerazione unitaria degli undici anapesti, presupposto importante per l'interpretazione κατὰ μέτρον del sistema da loro costituito; al contrario la diversità negli σχήματα sottolinea uno stacco fra le prime due sequenze, da interpretarsi come due prosodiaci nonostante la loro apparenza di anapesti puri, e quanto rimane, che non può non essere interpretato come un sistema κατὰ κῶλον, costituito da due *2an* caratterizzati dal continuo ricorrere del proceleusmatico al posto dell'anapesto.

Qui terminano le nostre riflessioni panoramiche e selettive sui sistemi. Partiti dall'enunciato che il sistema è costituito da *cola* o da *metra*, abbiamo cercato di fissare dei criteri il più possibile efficaci (si tenga presente che la colometria è scienza meno sicura della sticometria) per stabilire quali sistemi sono κατὰ κῶλον e quali κατὰ μέτρον; e tutto questo non perseguendo uno scopo fine a se stesso, ma consci del fatto che la diversità fra sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον, messa in luce attraverso fatti metrici, comportava una diversità anche nel campo della musica e della danza: certo la diversità si realizzava secondo modi e forme a noi non noti, tuttavia è importante anche il solo poter dire che modi e forme non erano uguali, perché per musica e danza, per queste due componenti essenziali della *performance,* ciò costituisce un notevole passo avanti rispetto all'etichetta, non priva di fascino, di 'realtà ormai irrimediabilmente perdute'.

IL DOCMIO NELLA LIRICA CORALE

Per quel che riguarda il docmio[1], negli ultimi decenni è stata formulata un'ipotesi che si è fatta progressivamente strada fra gli studiosi fino a diventare oggi quasi una *communis opinio*; è l'ipotesi secondo cui questo verso nascerebbe *solo* con la tragedia[2] e suo inventore sarebbe stato Eschilo[3]; per dirla con Bruno Snell, che ne ha dato una formulazione non solo estremamente chiara, ma che soprattutto esplicita alcune importanti conseguenze che da questa ipotesi discendono, «la tragedia si è creata come metro nuovo il docmio; in ogni caso non è testimoniato prima di Eschilo, e anche in Pindaro e Bacchilide si può fare a meno di postularlo»[4].

102

Sul piano logico il ragionamento di Snell ha una sua indiscussa coerenza: se il docmio è creazione della tragedia, esso dovrebbe risultare non attestato in Pindaro e Bacchilide. Ed infatti negli schemi metrici che nelle edizioni di Pindaro e Bacchilide curate da Snell e da Maehler[5] precedono ciascuna ode nessuna sequenza viene interpretata come docmio. Questo, tuttavia, non è un dato di fatto oggettivo ed incontrovertibile, ma solo il risultato di una scelta del metricista, operata proprio sulla base del presupposto

«Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 2, 31 (1979), pp. 101-117.

[1] Sul docmio nei tragici ancora oggi utile risulta Seidler 1811-1812, cui si deve la nota catalogazione di questa sequenza in 32 forme; di recente è apparso lo 'statistical survey' di Conomis 1964. Per i docmi in Eschilo si veda Maas 1973, pp. 39-41; per i docmi in Euripide, limitatamente a quelli ripetitivi, Tessier 1975.

[2] I più convinti assertori di questa ipotesi sono stati A. M. Dale, che ha avuto modo di ribadirla in più di un'occasione (Dale 1968, p. 104; Dale 1969, p. 66; Dale 1957, p. 24) e Snell 1977, pp. 72 s.). L'ipotesi è stata accettata da Rossi 1975, da Führer 1976, p. 201 n. 238, e, anche se in maniera più problematica, da Korzeniewski 1998, p. 163. Di parere opposto sono Gentili 1952, pp. 171-174 e Irigoin 1953, p. 63 ss., che credono, invece, alla presenza del docmio nei lirici corali.

[3] Dale 1968, p. 104.

[4] Snell 1977, p. 72.

[5] Snell – Maehler 1987; Maehler 1989; Maehler 2003.

aprioristico che «in Pindaro e Bacchilide si può fare a meno di postularlo»[6]. Infatti più di una volta negli schemi metrici dei due lirici corali ci si imbatte in sequenze che possono essere isolate ed interpretate come docmi; in tutti questi casi, però, Snell preferisce: 1) ricorrere ad interpretazioni diverse, anche a costo di ipotizzare sequenze del tutto particolari, come nel caso dell'ultimo verso della coppia strofica della *Olimpica* 1 di Pindaro, in cui la successione metrica ⏓–⏑⏑⏑–⏑–⏑–, che può e deve essere valutata come dipodia giambica + ipodocmio oppure come docmio + dipodia giambica[7], viene invece interpretata come *ia cr* (*cr*)[8], cioè dipodia giambica + cretico + cretico decurtato; 2) limitarsi alla semplice notazione delle lunghe e delle brevi, come nel caso di ep. 5-6 sempre della *Olimpica* 1, in cui due ipodocmi preceduti rispettivamente da un 2*cho* libero e da un *tel* vengono 103 *solo* descritti come –⏑––⏑–[9]. E questi non sono certo degli unicismi! Come vedremo in seguito, anche in altri carmi di Pindaro e di Bacchilide ci si imbatte in sequenze che si possono interpretare come docmi. Un dato di fatto di questo tipo è sufficiente, a mio parere, quanto meno a suggerire una riconsiderazione del problema della presenza del docmio nella lirica corale; e qualora questa presenza risulti ben documentata, si renderebbe necessaria una revisione dell'affermazione secondo cui il docmio, in quanto tale, nasce con la tragedia.

Mi sembra opportuno condurre l'opera di individuazione e reperimento dei docmi nell'ambito dei carmi più antichi, quelli composti, diciamo, prima del 480 a.C., perché così risulterà più semplice e, quel che più conta, difficilmente reversibile il discorso sul rapporto lirica corale-tragedia per quel che attiene all'uso del docmio. Voglio dire in altri termini che la presenza del docmio in questi carmi più antichi potrebbe difficilmente essere spiegata con l'ipotesi che questo verso, nato con la tragedia, sarebbe poi stato assunto dalla lirica corale. Naturalmente verranno prese in considerazione tutte le forme di questa sequenza; per comodità saranno indicate con (a) le forme riconducibili al tipo –⏑⏑–⏑–, secondo Wilamowitz[10]

[6] Snell 1977, p. 72.

[7] Per quanto riguarda questo verso e quelli, sempre dell'*Olimpica* 1, citati subito dopo in questa stessa pagina, l'interpretazione metrica qui riproposta è quella offerta da Wilamowitz 1921, pp. 415-416, nell'ambito dell'analisi metrica che egli fa di tutta l'ode.

[8] In Snell – Maehler 1987, p. 1 e in Snell 1977, p. 62 n. 67 spiega che cosa vogliono significare, all'interno del sistema di sigle e di simboli da lui adottati, le parentesi tonde poste intorno ad una sigla metrica.

[9] La stessa cosa fa a proposito del *carme* 17 di Bacchilide, come vedremo meglio più avanti, Führer 1976, pp. 201 s.

[10] Wilamowitz 1921, pp. 95 e 405.

la forma originaria del docmio – e per questa figura particolarmente ambigua, perché identica nello schema metrico all'emiasclepiadeo II, un'importanza fondamentale ai fini dell'interpretazione coriambica o docmiaca assumono le considerazioni sul contesto metrico in cui si trova inserita –; con (b) quelle riconducibili all'ipodocmio –⏑–⏑–, la forma originaria secondo Schroeder[11]; con (c) quelle riconducibili al cosiddetto docmio 'attico' x––⏑–. Saranno presi in considerazione anche i cosiddetti docmi ibridi o kaibeliani[12] (d) x–x–x–, che da alcuni studiosi vengono chiamati, con termine neutro, 'hexasyllable'[13], ma che in realtà, come ha affermato Gentili[14], sono forme particolari, per così dire 'docmiache', del prosodiaco.

104

Cominciamo da Pindaro[15]. In base al criterio sopra esposto saranno qui riportati i risultati riguardanti solo sei odi pindariche: la *Pitica* 10 del 498, la *Pitica* 6 del 490, l'*Olimpica* 14 quasi sicuramente del 488, la *Pitica* 7 del 486, ed infine il *Peana* 6 e la *Nemea* 7, che sono stati anch'essi composti prima del 480, quasi certamente nel 490 il *Peana* ed intorno al 487/485 la *Nemea*[16].

Nella *Pitica* 10 str. 5 si presenta così:

⏑––⏑–⏑–⏑⏑–⏑––

Rispetto alla interpretazione proposta da Snell: ((‸*cho dim*)) ‸*hipp*, la cui artificiosità per quel che riguarda il primo *colon* (⏑––⏑–) risulta in tutta la sua evidenza se proviamo a tradurre la sigla in linguaggio corrente: *dimetro coriambico acefalo doppiamente sincopato* – come risulta anche dal confronto col primo *colon* di str. 2 che è appunto un ‸*2cho* (⏑–⏓–⏑⏑–) – molto più agibile e piana mi pare l'interpretazione docmiaca della sequenza: ci troviamo di fronte ad un docmio 'attico' (c), cui fa seguito, nell'interpretazione di Gentili[17], un enoplio. Questa interpretazione trova

[11] Schroeder 1908, pp. 127-129 e 1924, pp. 64-66.

[12] Kaibel 1896, p. 148.

[13] Così fanno Dale 1968, p. 115 e Conomis 1964, p. 28.

[14] Gentili 1952, pp. 69 e 162.

[15] Se non viene diversamente specificato, per la numerazione dei versi di Pindaro ho seguito l'edizione di Snell – Maehler 1987. Nel reperimento del materiale mi sono stati molto utili gli schemi metrici presenti nell'edizione di Turyn 1952, che, come è noto, ammette la presenza del docmio in questo autore. Alcune delle odi pindariche su cui ho condotto questa indagine sono state prese in esame da Gentili 1979a, pp. 15-29; la notevole convergenza di opinioni nasce dalle frequenti e lunghe discussioni avute con lui su questi argomenti: gliene sono profondamente grato.

[16] Per lo stretto rapporto che lega a più livelli il *Peana* 6 e la *Nemea* 7 si veda Gentili 1979a, pp. 7-15.

[17] Gentili 1979a, p. 22.

una significativa conferma, subito dopo, nella presenza, nel secondo *colon* dell'ultimo verso della strofe (str. 6), di un ipodocmio (b) in responsione con un docmio 'attico' (c):

⏖–⏖–⏑–x–⏒–⏑– *enh hypodo / do*[18].

Stando così le cose, a str. 4:

⏑––⏖–x–⏖––⏑–⏖––⏑–⏑–,

in alternativa alla colometria di Snell, secondo la quale il verso è costituito
105 da *hemiascl* I *reiz reiz ia*[19], è possibile proporre una colometria che isoli nella parte finale della sequenza un ipodocmio (b), quale è quella presentata da Turyn[20], che interpreta tutto il verso come *pher cho hemiascl* I *hypodo.* Nella *Pitica* 10 sono dunque individuabili un docmio 'attico' (c) (str. 5) e due ipodocmi (b) — uno sicuro (str. 6, alternante ipodocmio [b]/docmio 'attico' [c]), l'altro possibile (str. 4).

Passiamo alla *Pitica* 6. In questo carme un prosodiaco docmiaco (d) può facilmente essere individuato nella seconda parte dell'ultimo verso della strofe (str. 7):

⏑––⏑–⏑–x–⏑–.

Se si isola il prosodiaco docmiaco (d) come secondo *colon* di questa sequenza, il primo *colon* si configura come un docmio 'attico' (c). La presenza del docmio e del prosodiaco docmiaco (str. 7) induce ad interpretare docmiacamente anche la seconda parte di str. 2:

⏑⏑⏑–⏖–⏑⏑̅⏑̅–⏑–,

così da considerare l'intero verso come costituito da emiasclepiadeo I +docmio 'attico' (c), piuttosto che da gliconeo + cretico, come invece fa Snell. A questo punto sembra legittimo almeno avanzare l'ipotesi di un'interpretazione docmiaca – docmio (a) –, in alternativa a quella coriambica – emiasclepiadeo II –, del primo *colon* (–⏑⏑–⏑–) di str. 4. Nella *Pitica* 6, dunque, sono presenti due docmi 'attici' (c) (str. 2 e 7), un docmio (a) (str. 4) e un prosodiaco docmiaco (d) (str. 7).

L'*Olimpica* 14 si articola in una sola coppia strofica prevalentemente coriambica; in più di un caso, però, essa presenta al suo interno anche *cola* e *metra* sicuramente non coriambici: *hemiepe* (str. 7 e 9), 2*ia* (str. 11), *ia* (str. 2 e 4), *cr* (str. 5 e 10). Str. 5:

[18] Questa è l'interpretazione suggerita da Wilamowitz 1921, p. 406 n. 4 e riproposta ora da Gentili 1979a, p. 22. Del resto, anche accettando la colometria di Snell e di Turyn 1952, p. 135, avremmo comunque un prosodiaco docmiaco (d) preceduto da un telesilleo.

[19] Questa è anche una delle due colometria proposte per questo verso da Gentili 1979a, p. 22.

[20] Turyn 1952, p. 135.

–⏖–⏑––⏑––⏖̆–⏑–

nello schema metrico di Snell è interpretata come (‸*glyc*) *cr* (‸*glyc*), cioè come due gliconei doppiamente acefali (= due emiasclepiadei II) uniti fra loro da un cretico. A me sembra, però, che la 'lettura' docmiaca delle due sequenze –⏖–⏑–, che sarebbe comunque lecito ed opportuno almeno proporre in alternativa alla precedente proprio per la non olocoriambicità della strofe, nel caso specifico sia addirittura da preferire e finisca per imporsi per due motivi: 1) è difficile non vedere nel cretico posto fra i due *cola* la chiave interpretativa, sul piano ritmico, delle due sequenze; con la sola sua presenza scioglie la loro ambiguità ritmica certamente non in direzione di una considerazione coriambica, ma docmiaca; 2) per la parte finale del v. 5 tutti i codici, tranne C, tramandano τὰ τερπνὰ καί, corretto da Hermann[21] in τά <τε> τερπνὰ καί; se si conserva il testo tradito, come fanno Schroeder e Bowra[22], avremo nella prima strofe un ipodocmio (b) (-μιν τὰ τερπνὰ καί), a cui corrisponde nella seconda un docmio (a) (–⏖–⏑–). Una responsione di questo tipo, mentre risulta ben attestata nell'ambito di sequenze docmiache, è del tutto eccezionale fra sequenze coriambiche. Un'altra libertà di responsione, che in qualche modo coinvolge sequenze che possono interpretarsi docmiacamente, compare a str. 8. Secondo la tradizione manoscritta all' οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ della strofe: 106

–⏑–⏑–––⏖–⏑– *hypodo tel*

corrisponde nell'antistrofe (v. 20) σεῦ ἕκατι. μελαντειχέα νῦν δόμον:

–⏑–⏖––⏖–⏑– *hemiascl* I *hemiascl* II.

Come si vede l'ipodocmio del v. 8 è sicuro; anzi Maas congetturando με<ι>λαντειχέα[23] restituisce anche nell'antistrofe una successione metrica che può essere interpretata come ipodocmio + telesilleo. A str. 10:

––⏑–⏑– | –⏑––⏖–⏑–

abbiamo una successione metrica molto simile a str. 5: la prima parte e costituita da un prosodiaco docmiaco (d) – che Snell descrive come *sp ia* –, l'ultima dalla sequenza –⏑⏑–⏑–, che anche in questo caso va interpretata come docmio (a), perché ancora una volta, proprio come in str. 5, fra i due *cola* ricorre un cretico che con la sua presenza legittima la considerazione docmiaca del secondo *colon*. Nell'*Olimpica* 14 sono dunque reperibili tre

[21] Hermann 1877, p. 127.

[22] Schroeder 1930c, *ad loc.* e Bowra 1935, *ad loc.* Per eliminare la libertà di responsione Schroeder nell'antistrofe (v. 17) espunge ἐν di ᾿Ασώπιχον ἐν τρόπῳ.

[23] Maas 1913, p. 294 n. 4, cf. Maas 1973, p. 229 n. 4. Snell, invece, conserva il testo tradito nell'antistrofe e nella strofe scandisce θε͜οί con sinizesi: in questo modo può considerare str. 8 come cretico + gliconeo.

107 docmi (a) (i due di str. 5, il secondo dei quali alternante docmio/ipodocmio, e str. 10), un ipodocmio (b) (str. 8) e un prosodiaco docmiaco (d) (str. 10).

La *Pitica* 7 ci riserva un caso particolarmente interessante ai fini del nostro discorso. Str. 5 si presenta in questo modo:

...‖H ⏑⏑⏑–⏑–‖⏓.

Si tratta di un vero e proprio verso, cioè di una figura metrica autonoma, per la presenza dello iato che lo separa dal verso che precede e dell'elemento indifferente in tempo forte che lo distingue da quello che segue. In una situazione di questo genere l'*unica* interpretazione possibile del verso è quella docmiaca, cioè ipodocmio (b) o docmio 'attico' (c), secondo come si valuta il tribraco iniziale; emblematico in questo caso il comportamento di Snell, che nell'impossibilità di una qualsiasi interpretazione alternativa, pur di non riconoscere nella sequenza un docmio, si limita a descriverla segnando solo la successione delle lunghe e delle brevi. Del resto in quest'ode, che non è tutta coriambica — ci sono *3ia*^ (str. 1) e *reiz* (str. 2, 6 ed ep. 6), il secondo dei quali ad 'andamento' giambico —, sono facilmente individuabili anche due prosodiaci docmiaci (d): il primo a str. 2:

⏑–⏖––⏑–x–⏑–

nella seconda parte della sequenza, dopo il reiziano; il secondo ad ep. 3:

⏑–––⏑–––⏖–⏑–

questa volta nel primo *colon,* prima del telesilleo. Nella *Pitica* 7*,* dunque, sono presenti un ipodocmio (b) o un docmio 'attico' (c) (str. 5) e due prosodiaci docmiaci (d) (str. 2 ed ep. 3).

E veniamo al *Peana* 6[24] e alla *Nemea* 7. Se è vero che il ritmo delle prime odi di Pindaro è costituito da quelle che Gentili ha definito 'strutture miste', cioè strutture giambico-trocaico-cretico-coriambiche[25], certo il *Peana* 6 è l'esempio più significativo di questo tipo di versificazione. Nessuna meraviglia, dunque, se anche in questo carme incontriamo sequenze per le quali l'interpretazione docmiaca risulta non solo possibile, ma quasi d'obbligo. Str. 8/9a (8a):

–⏖⏖– | –⏖–⏖––,

108 che Snell interpreta come *cr pher*d, cioè cretico + ferecrateo con un 'dattilo' inserito, altro non è se non un ipodocmio (b) con il primo *longum* del 'cretico' soluto, seguito da un *hemiepes* femminile. A str. 3 (3):

[24] Per il *Peana* 6 ho seguito la sticometria, e quindi anche la numerazione dei versi di Gentili 1979a, pp. 16-17. Per comodità ho comunque riportato tra parentesi la numerazione dell'edizione di Maehler 1989.

[25] Gentili 1979a, pp. 20-21; per il *Peana* 6 si veda, in particolare, pp. 17 s.

–⏑⏑–⏑––⏑– ‖H,

solo descritta da Snell attraverso un misto di sigle e di segni metrici: *cho ba* ⏑–, il ricorrere del docmio mi sembra indiscutibile sia che si consideri il verso come costituito da coriambo + docmio 'attico' (c), sia che lo si consideri un docmio (a) + cretico: in questo secondo caso l'interpretazione docmiaca della sequenza –⏑⏑–⏑– rispetto a quella coriambica, è legittimata, come è già accaduto in altri casi precedentemente, dalla presenza del cretico. Del resto in questo stesso carme, secondo la colometria proposta da Gentili[26], sono presenti anche due prosodiaci docmiaci (d): a str. 1 (1):

⏑⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–⏑⏑–⏑––,

ad una dipodia giambica con anapesto in prima sede fa seguito appunto un prosodiaco docmiaco (d) e quindi un reiziano; a str. 13 (10):

⏑⏑⏑⏑–⏑–⏑–⏑–⏑⏑͡⏑⏑–,

ad un dimetro giambico – si noti l'affinità con str. 1 – si associa un prosodiaco docmiaco (d) con il secondo *longum* rappresentato da due brevi. Riassumendo, nel *Peana* 6 ricorrono un docmio (a oppure c) (str. 3 [3]), un ipodocmio (b) (str. 8 [8a]) e due prosodiaci docmiaci (d) (str. 1 [1] e 13 [101]).

Analoga la situazione nella *Nemea* 7. Un ipodocmio (b) o un docmio 'attico' (c) è facilmente individuabile a str. 7:

–⏑⏑⏑⏑–⏑–⏑⏑⏑–⏑–,

dove la 'lettura' *tel hypodo* (b) o *do* (c) di Turyn ed ora di Gentili[27] è di gran lunga preferibile a quella ‸*hipp*˜ *ia* di Snell; quest'ultima, infatti, presuppone nell'ipponatteo acefalo, che è una sequenza che termina con un elemento libero in tempo debole, la presenza, in ultima sede, di due brevi: in tutto Pindaro questo sarebbe l'unico ipponatteo con l'ultimo elemento rappresentato da un *biceps*! La presenza sicura di questo ipodocmio (o docmio) induce ad isolarne altri due, rispettivamente a ep. 3:

–⏑–⏑⏑–⏑⏑⏑–⏑–

e a ep. 4:

⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑⏑–⏑–

dove la colometria *hemiascl* I + *hypo do* (b) o *do* (c), che troviamo in Turyn e in Gentili, sembra preferibile a quella *glyc*˜ + *cr* adottata da Snell. In questo stesso carme il ricorrere del docmio può essere legittimamente proposto in altri due casi; a str. 1: 109

⏑––⏑⏑–⏑––⏑–⏑–

e a str. 2:

[26] Gentili 1979a, p. 16.

[27] Turyn 1952, p. 172; Gentili 1979a, p. 18.

–⏖–⏑⏑⏑⏑–⏓––⏖–⏑––⏑–⏑–,

la colometria di Snell: *hipp ia* e 2*cho hipp ia*, rispettivamente per il primo e per il secondo verso, trova un'alternativa molto valida nella colometria *glyc hypodo* (b) per il primo e 2*cho glyc hypodo* (b) per il secondo, già proposta da Turyn e ripresentata ora da Gentili. A questo punto l'interpretazione docmiaca – docmio (a) –, invece di quella coriambica – emiasclepiadeo II –, è almeno ipotizzabile anche per il *colon* iniziale di str. 3:

–⏖–⏑––⏑–⏑–⏑–,

dove, del resto, il microcontesto – la sequenza è seguita da un lecizio – sembra deporre a favore di questa 'lettura'; non resta che str. 5:

⏑–⏖––⏑–⏖⏖–;

al reiziano iniziale segue la sequenza ⏑–⏑⏑⏑⏑–, che per la fuga di brevi può essere considerata sia come un prosodiaco docmiaco (d) – così fa Gentili[28] –, sia come un secondo reiziano – così fa Turyn[29]. Tiriamo le somme anche per la *Nemea* 7; se si accettano le interpretazioni proposte, abbiamo tre sequenze che possono valere o come ipodocmi (b) o come docmi 'attici' (c) (str. 7, ep. 3 e 4), due ipodocmi (b) (str. 1 e 2), un docmio (a) (str. 3) e, forse, un prosodiaco docmiaco (d) (str. 5).

Fin qui i risultati dell'analisi completa e particolareggiata delle sei odi pindariche precedenti il 480 a.C. Tuttavia vale la pena di sottolineare che la presenza del docmio in Pindaro non si limita certo alle sequenze qui sopra riportate e discusse; se si prendessero in esame *tutte* le odi di questo autore, molti altri sarebbero i casi in cui l'interpretazione docmiaca è l'unica possibile o quella di gran lunga preferibile; mi limiterò a quelli che mi sono sembrati gli esempi più significativi, del tipo di quelli dell'*Olimpica* 1 ricordati all'inizio di questo lavoro.

110 Nella *Pitica* 5 str. 4:

…‖H ⏖⏖⏖–‖H ⏑

e str. 6:

…‖H ⏑––⏑–‖⏑

descritte da Snell come (*ia cr*), cioè come sequenze costituite da un digiambo + un cretico entrambi decurtati, in realtà altro non sono se non due docmi 'attici' (c)[30], completamente isolati dal contesto per la presenza dello

[28] Gentili 1979a, p. 18.

[29] Turyn 1952, p. 172.

[30] È vero che la prima delle due sequenze, a causa della fuga di brevi, potrebbe essere interpretata anche come un ipodocmio (b) con la prima lunga soluta; ma è proprio la vicinanza – responsione interna – dell'altra, che è indiscutibilmente un docmio 'attico' (c), a suggerire per questi due versi una identica interpretazione metrica.

iato all'inizio e dell'elemento indifferente in tempo forte (e nel primo verso anche dello iato) alla fine di ciascuna delle due sequenze.

Ed ancora non altrimenti che come docmi 'attici' (c) debbono essere valutati i secondi *cola* di *Ol.* 10 str. 1:

⏖–⏖–––⏑–⏖̲⏑–,

in cui, dopo aver isolato il reiziano, Snell, pur di non ammettere il docmio, si limita a segnare le lunghe e le brevi (⏑–⏖̲⏑–) e di *Ol.* 10 ep. 1:

⏑–⏑⏑⏑–⏖– | ––⏑⏑⏑–,

dove Snell per la sequenza che segue il dimetro coriambico libero non va oltre la descrizione *sp* ⏓*cr.* Per non parlare poi dell'*Olimpica* 2, l'ode il cui metro è il cosiddetto 'metrum ex iambis ortum'[31]; cioè sostanzialmente la stessa struttura metrico-ritmica varia e complessa, perché costituita da sequenze miste giambico-trocaico-cretico-coriambiche[32], delle odi sopra esaminate, e caratterizzata in questo carme dall'assenza del coriambo. In quest'ode il docmio è facilmente individuabile a str. 2:

⏑⏑̄⏑̄–⏑––⏑⏑⏑–⏑⏑⏑––⏑– *do* (c) 3*cr*,

a str. 6:

⏑–––⏑⏑⏑––⏑⏖̲–⏑––⏑–––⏑–– *do* (c) 2*cr* 2*ba*[33],

a ep. 2:

–⏑–⏑–⏑⏑⏑–⏑–––⏑–– *hypodo* (b) *cr* 2*ba*,

a ep. 5:

⏒–⏑⏑⏑–⏑–––⏑–– *do* (c) 2*ba*.

Sequenze di questo tipo sono direttamente confrontabili con quelle di un'ode molto nota di un altro lirico corale: il *ditirambo* 17, gli Ἠίθεοι, di Bacchilide; non a caso anche per quest'ode Snell parla di 'metrum ex iambis ortum'[34]. La presenza del docmio[35], in questo contesto, è innegabile e bene ha fatto Gentili[36] a ribadire la posizione di Wilamowitz[37] favorevole al rico-

111

[31] Così Maehler 1989, p. 184; cf. Snell – Maehler 1970, pp. XXXIV s.

[32] Gentili 1979a, p. 20; cf. Gentili 1974, pp. 86-89.

[33] Leggermente diversa la colometria proposta da Turyn 1952, p. 9, per questo verso: *ba cr do* (c) 2*ba*; anche questa colometria, però, implica la presenza di un *colon* di tipo docmiaco.

[34] Snell – Maehler 1970, pp. XXXIV s.

[35] Per l'individuazione del docmio in questo carme di Bacchilide mi sono rifatto all'interpretazione colometrica e alla disposizione sticometrica offerte da Gentili 1974, pp. 92-93. La numerazione dei versi, perciò, è quella presente in questo suo saggio. Per comodità viene comunque riportata fra parentesi anche la numerazione dell'edizione di Maehler.

[36] Gentili 1974, p. 88.

[37] Wilamowitz 1921, pp. 299 ss.

noscimento di questa sequenza nel *carme* 17[38]. Già nella parte iniziale del verso di apertura della strofe si incontrano due docmi di seguito:

⏒⏖–⏑––⏑–⏑–;

il primo presenta la responsione docmio ‘attico’ (c) / docmio (a), il secondo è sotto forma di ipodocmio (b). Altri docmi sono riconoscibili a str. 7 (12-13):

⏑–⏑––⏒–⏑– *ia hypodo* (b) / *do* (c),

a str. 10 (20):

⏑̲–⏑⏑̄⏑̄ ⏑̲⏑̲⏑–⏑–‖ᴴ *ia hypodo* (b),

in entrambi i casi preceduti da una dipodia giambica, e nel secondo *colon* dell’ultimo verso della coppia strofica, str. 12 (23):

–⏑–⏑⏑⏑⏑–⏑⏑̲⏑̲–⏑– *2cr do* (c),

112 un docmio ‘attico’ preceduto da una sequenza cretica. Un ultimo ipodocmio (b) può forse essere isolato ad ep. 9 (9):

–⏑–⏑–⏑–⏑–,

se si sceglie l’interpretazione ipodocmio (b) + dipodia giambica, rispetto all’altra, altrettanto valida, cretico + prosodiaco docmiaco (d). Altri esempi di prosodiaco docmiaco (d) nel *carme* 17 sono presenti a str. 1 (3), 6 (12, fino alla incisione), 8 (17) e ad ep. 2 (2) e 13 (16).

Ma per la tesi che si vuole dimostrare – presenza del docmio già nei lirici corali e infondatezza dell’ipotesi secondo cui esso nascerebbe solo con la tragedia – molto più significativo ed importante è il suo reperimento anche nei carmi di Simonide.

L’*encomio a Scopas* (*PMG* 542)[39] che è stato composto sicuramente prima della fine del VI sec.[40], a str. 4 (4) presenta la sequenza:

⏑⏑̲⏑̲–⏑––⏑–⏑⏑–[41],

[38] La presenza del docmio – come del resto quella del prosodiaco docmiaco – in quest’ode di Bacchilide – e, in generale, negli altri lirici corali – è invece tenacemente e puntigliosamente negata da Führer 1976, p. 201 n. 238, anche a costo di non chiamare col suo nome, come avviene p. es. per str. 10 (20), la sequenza …⏑̲⏑̲⏑–⏑–‖ᴴ, che egli stesso ha isolato come tale (pp. 201 s.); che cosa è questo se non un ipodocmio (b)?

[39] Per questo carme – come pure, più avanti, per *PMG* 541 – ho tenuto presente il testo, la divisione sticometrica e strofica, e, quindi, la numerazione dei versi di Gentili 1964, pp. 297 ss.; fra parentesi è riportata la numerazione dei versi secondo l’edizione dei *PMG*.

[40] L’ode è naturalmente anteriore alla morte di Scopas, «avvenuta ad una data imprecisata tra il 510 e il 500», come dimostra Sordi (1958, pp. 59 ss., spec. p. 67) nell’ambito del capitolo dedicato alle tagie pantessaliche di Scopas, figlio di Creonte, e di Aleva.

[41] Questo schema metrico presuppone ai vv. 6 (16) ὃν ἂν ἀμάχανος συμφορὰ καθέλῃ e 12 (26) ἔπειθ’ ὑμῖν εὑρὼν ἀπαγγελέω la difesa del testo tradito, senza ricorrere all’espunzione di ἂν nel primo caso e all’emendamento di ἔπειθ’ in ἐπὶ δ’ (oppure ἐπὶ τ’) nel secondo, come

che non può essere interpretata altrimenti che come docmio ‘attico’ (c) + emiasclepiadeo I, come fanno Wilamowitz[42] e Gentili[43]. 113

E non è l’unico caso in questo autore! Più di un docmio è reperibile nel testo conservato dal *POxy.* 2432 (*PMG* 541); al v. 2 (2):

]⏑–⏑–⏑⏑⏑–⏕‖⏑,

il secondo *colon è* chiaramente un ipodocmio (b) o un docmio ‘attico’ (c), con *brevis in longo* finale. Il v. 3 (3):

⏑⏑⏑–⏑––⏑⏑⏑–⏑–,

qualunque sia la colometria che si propone — *cr ba* + *hypodo* (b) o *do* (c) oppure *hypodo* (b) o *do* (c) + 2*cr* —, presenta comunque un altro ipodocmio (b) o docmio ‘attico’ (c), nel primo o nel secondo *colon*. Ed un terzo ipodocmio (b) o docmio ‘attico’ (c) è isolabile al v. 11 (11):

⏑⏑––⏑⏑⏑–⏑–‖H,

immediatamente preceduto da un *metron* ionico *a minore*.

In *PMG* 579[44], infine, l’ipodocmio (b) è attestato in due punti: nella sequenza di apertura (ἐστί τις λόγος)[45] e al v. 6 (ἔνδοθεν μόλῃ) in questo caso preceduto da un enoplio.

proposto da Bergk – e accettato da ultimo anche da Page – per restituire una dipodia giambica con anapesto iniziale. La posizione di Wilamowitz 1913 rispetto a str. 4 è poco chiara e contraddittoria. A p. 183 dice apertamente che nella prima parte del verso c’è un docmio, e questo è confermato sia dallo schema metrico offerto a p. 182 sia dal testo da lui presentato a p. 164, dove al v. 15 della sua numerazione (6 Gentili) stampa ὃν ἂν ἀμήχανος, e al v. 24 (12 Gentili) ἔπειθ’ ὑμῖν εὑ-, con una accanita difesa (p. 164 n. 2), a proposito dell’ultima sequenza citata, del testo tradito. Invece a p. 183, proprio nel passo in cui ammette la presenza del docmio, parla di una forma ⏑⏑–⏑–, che si troverebbe «in der dritten Strophe» – ma forse pensava a ὑγιὴς ἀνήρ (v. 33 [17 Gentili]) che, però, nella sua divisione strofica, è nella quarta! (questa sequenza, secondo l’articolazione per triadi riproposta da Gentili, fa invece parte dell’epodo) –, e dice che questa struttura metrica sarebbe facilmente ripristinabile al v. 15 (6 Gentili) con l’espunzione di ἄν (p. 183 n. 1). Forse è per questo che Diehl 1942, *ad* fr. 4, 9 e Gentili 1964, pp. 297 e 300, che accettano ὃν ἂν ἀ., in apparato collocano Wilamowitz fra coloro che hanno accolto l’espunzione proposta da Bergk. Del resto una conferma che Wilamowitz credeva nella presenza del docmio a str. 4 è data da quanto scrive in Wilamowitz 1921, p. 404 n. 1.

[42] Wilamowitz 1913, pp. 182 (schema metrico) e 183; cf. Wilamowitz 1921, p. 404 n. 1.

[43] Gentili 1964, p. 297.

[44] Un’analisi metrica di questo frammento in Wilamowitz 1921, p. 406 n. 4, in Perrotta 1952, pp. 249-251, e in Gentili 1952, p. 171. Le loro interpretazioni metriche, se si prescinde dal v. 3 che presenta un testo corrotto e variamente emendato, sostanzialmente coincidono.

[45] Wilamowitz 1921, p. 406 n. 4 dice che sul v. 1 non si può fare affidamento; tuttavia non mi pare che si possa dubitarne, soprattutto dopo che Gentili (1964, pp. 292 s.) ha dimostrato attraverso il confronto con altri carmi di Simonide che questo verso altro non è se non l’introduzione in forma ‘anonima’ (ma l’allusione ad Esiodo è chiara!) – tipica dello

Questo è il quadro della situazione per quel che concerne il docmio nella lirica corale. Prima di passare alle conclusioni, vorrei indugiare brevemente 114 su un frammento ed una testimonianza che farebbero supporre la presenza del docmio anche in autori anteriori ai tre lirici corali.

PMGF 192 di Stesicoro presenta questa struttura metrica[46]:

– – ⏕ – ⏕ – –
– ⏑ – – – ⏑ – – –
– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – .

Non c'è dubbio che il primo e il terzo verso sono due enopli; più difficile l'interpretazione del v. 2. È possibile avanzare l'ipotesi di una 'lettura' trocheo + ipodocmio (b) con molosso finale. Gentili[47] ha trovato un parallelo in Eur. *TrGF* 727c, 32, che, al di là delle riserve espresse da Haslam per ciò che egli definisce «synchronistic methodology», documenta almeno che questa è una sequenza metrica reale[48]; anzi il contesto metrico in cui essa si trova inserita nel frammento del *Telefo* di Euripide, che non è certo tutto «aeolic», sembra in qualche modo avvalorare, per la presenza al v. 5 di un lecizio, l'interpretazione che ne ho qui proposta. Quanto poi alla forma dell'ipodocmio con finale molossica, un docmio (a) affine (– ⏑ ⏑ – – –) ricorre p. es. in Pind. *Isthm.* 7 ep. 6.

In un passo del terzo libro della sua *Ars grammatica* Mario Vittorino (Aftonio)[49], parlando dei *coniuncta inter se et mixta metra*, dà, fra gli altri, anche questo esempio: *adaeque ex quattuor herois et semipede accedentibus duobus ad finem versus iambis a r c h i l o c h i u m m e t r u m procreabitur, ut est*

velivolis properat multisque citisque navibus.

La successione metrica – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – che secondo la 'lettura' del 115 grammatico latino – chiaramente inattendibile – sarebbe costituita da una pentapodia dattilica catalettica + una dipodia giambica, in realtà potrebbe essere interpretata come un asinarteto formato da un alcmanio + un ipodo-

stile di Simonide – di una sentenza portatrice di valori supremi e assoluti, espressa di norma all'inizio dell'ode.

[46] Per la metrica di Stesicoro molto importante è il saggio di Haslam 1974. L'analisi di questo frammento è a pp. 43 s.

[47] È lo stesso Haslam 1974, p. 44 n. 85, a dare notizia del parallelo trovato da Gentili.

[48] È vero che essa non è attestata altrove in Stesicoro, come afferma Haslam 1974, p. 44; ma basta questo per ritenerla corrotta e proporre supplementi che, almeno per il senso, non sembrano necessari? D'altra parte Stesicoro ci ha abituato a sequenze 'strane', come p. es. il molosso + baccheo dell'ultimo verso dell'epodo dell'*Eriphyle* (*PMGF* S148-150): – – – ⏑ – – (cf. Haslam 1974, pp. 35 e 37 s.), poi puntualmente confermato dall'ultimo verso dell'epodo del *PLille* 76 a, b, c, per cui si veda ora Gentili 1979b.

[49] *GL* VI, p. 122, 23 ss.

cmio (b); una struttura metrica vicinissima al noto asinarteto 4*da* | *ith* ben attestato in Archiloco[50], di cui questo verso, sul piano della pura e semplice *descrizione* metrica, rappresenterebbe la forma catalettica. Proprio per questo sono da ridimensionare le riserve avanzate da West[51], che, stampando la testimonianza fra i *dubia*, in apparato specifica «fort. error pro D | 2ia» (il, che, dato lo schema metrico, mi sembra impossibile) «vel 4da | ith» (il che, invece, ma solo in via di ipotesi, potrebbe essere possibile). Se dunque, come mi sembra giusto ritenere, il grammatico latino – o le sue fonti – non è caduto in errore, non si può fare a meno di ipotizzare l'uso dell'ipodocmio (b) già da parte di Archiloco in qualcuno dei suoi componimenti la cui struttura metrica fosse costituita dall'asinarteto 4*da hypodo* (b).

D'altra parte non deve sfuggire l'affinità del docmio con il prosodiaco docmiaco[52] e dell'ipodocmio con l'itifallico. Sono entrambe sequenze molto antiche – l'una è attestata già in Alcmane (*PMGF* 45 ϝάδοι Διὸς δόμῳ ὁ χορὸς ἁμὸς καὶ τοί, ϝάναξ: ⏑–⏑–⏑–⏑⏑⏑–––––⏑– *pros*^{do} ‖^{H} *tr ia*)[53], l'altra, come abbiamo appena visto, in Archiloco –, che sul piano ritmico presentano notevoli punti di contatto con il docmio nelle sue varie forme. Sia il prosodiaco sia l'itifallico, infatti, sono sequenze fortemente unitarie, costruite non κατὰ μέτρον[54], proprio come il docmio, il quale, rispetto ad esse, nella forma cosiddetta 'attica' (c), presenta in più una spezzatura, una dissonanza ritmica, su cui torneremo più avanti. 116

Possiamo trarre delle conclusioni. Dal materiale qui sopra raccolto risulta evidente che il docmio, soprattutto nelle due forme –⏑⏑–⏑– e –⏑–⏑– (ipodocmio), a meno che non si ricorra ad espedienti artificiosi per eliminarlo, è ben attestato – e certo non in maniera episodica o casuale – in tutta la lirica corale. Probabilmente era presente anche in autori anteriori a Simonide, Pindaro e Bacchilide. Comunque sia, esso *non nasce* con la tragedia.

[50] Archil. frr. 197 T. = 191 W.; 209 = 188, 1; 210 = 190; 211 = 192.

[51] West 1971, p. 103, *ad* 314.

[52] Gentili 1952, oltre a sottolineare il fatto che questa sequenza «si associa di frequente ai docmi» (p. 69), ravvisa nel prosodiaco docmiaco ⏓–⏓–⏓– l'antenato del docmio (p. 162).

[53] Quello riportato è, in sostanza, il testo come è tramandato da Apollonio Discolo (*pron.* 105 a, I 82 Schneider), e accolto da Bergk 1882, III *ad* fr. 86 e da Diehl 1942, *ad* fr. 32, che, tenendo conto dello iato, dispongono il frammento su due righe dividendolo dopo δόμῳ; il primo verso non può essere interpretato altrimenti che come prosodiaco docmiaco. Invece Page, che stampa il frammento tutto su una riga, accetta l'espunzione di ὁ di ὁ χορός proposta da Hartung. Si determina così la successione metrica ⏑–⏑–⏑–⏑⏑⏑––––⏑–, che forse può essere interpretata come *ia reiz ia*.

[54] Su questo aspetto dell'itifallico si veda Pretagostini 1974, pp. 279-282, spec. p. 281 [= pp. 22-24, spec. p. 23 in questo volume].

Il discorso da fare per quanto riguarda il rapporto fra docmio e tragedia è un altro. La tragedia ‘specializza’ – per così dire – l’uso del docmio: di norma esso non compare più isolato fra metri di altro ritmo; si creano invece veri e propri sistemi docmiaci, così che spesso intere strofi risultano costituite prevalentemente o esclusivamente da docmi. Ed è la tragedia che impiegandolo soprattutto in situazioni fortemente drammatiche o in momenti di intenso *pathos* del coro o degli attori dà al docmio la connotazione di verso particolarmente idoneo ad esprimere stati emozionali[55]. Una connotazione che certo prima non aveva e che sul piano ritmico si manifesta attraverso la preferenza che la tragedia riserva, rispetto alle altre forme, al cosiddetto docmio ‘attico’ (x––⏑–) in cui per la contiguità di due tempi forti il ritmo risulta chiaramente rotto e spezzato[56] – potremmo dire costruito *kat’antipatheian* –, in perfetta linea con la funzione che la tragedia ha voluto attribuire al ritmo docmiaco.

Arrivati a questo punto è opportuno rilevare che Wilamowitz[57] ma soprattutto Schroeder avevano già posto in termini estremamente chiari il problema dell’evoluzione del docmio: «Wichtig zu wissen, dass bei Pindar 117 die gerade Form die krumme bei weitem überwiegt, und zu bedenken, dass der Dochmier sein Ethos erst erhalten hat in den dochmischen Perioden der attischen Tragödie»[58].

Ma in alcuni studi metrici dell’ultimo trentennio (Dale e Snell[59]) si è negata la presenza del docmio nella lirica corale sulla base del preconcetto che l’unica e sola connotazione stilistica del docmio sia stata quella conferitagli dalla tragedia attica. In sostanza nella visione diacronica del docmio non si sono tenuti distinti i due piani, quello del ritmo e quello dello stile; con questo si vuole dire che nella lirica corale il ritmo docmiaco, che Simonide e Pindaro hanno mescolato con maggiore o minore frequenza con cretici, trochei e giambi e anche con metri di ritmo dissonante (p. es. il coriambo), costituiva uno degli elementi caratterizzanti del dinamismo di

[55] Notevole a questo proposito la testimonianza dello *schol. ad* Aesch. *Sept.*103 (111, p. 39 Dindorf), secondo cui ὁ μέντοι ὀκτάσημος ῥυθμὸς οὗτος πολύς ἐστιν ἐν θρηνῳδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνους καὶ στενάγμους. ἔστι δὲ δοχμιακά.

[56] Questo era già stato notato dai ritmicologi antichi; Aristide Quintiliano (p. 37, 13 ss. W.-I.), infatti, analizzando il docmio come la somma di un ‘piede’ giambico e di un cretico, lo considera una struttura di genere misto e ne spiega il nome διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ’ εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας. Efestione (p. 32, 5 ss. Consbruch), invece, che esamina il verso dal punto di vista metrico, lo considera un pentemimere antispastico.

[57] Wilamowitz 1921, p. 404.

[58] Schroeder 1929, p. 21.

[59] Nei lavori citati alla n. 2.

quelle che sono state definite 'strutture miste', aperte ad una pluralità di significazioni espressive. Al contrario la tragedia ha convogliato il docmio ad un uso univoco e monosenso sul piano del ritmo e dello stile, concentrandolo in sistemi chiusi ed omogenei e facendone il ritmo portante di scene tipiche emozionali.

LE PRIME DUE SEZIONI LIRICHE DELLE *NUVOLE* DI ARISTOFANE E I RITMI ΚΑΤ’ ΕΝΟΠΛΙΟΝ E ΚΑΤΑ ΔΑΚΤΥΛΟΝ (*NUB.* 649-651)

Subito dopo la conclusione della parabasi (vv. 510-626) Socrate e Strepsiade tornano sulla scena; continua così di fronte al pubblico la παιδεία di Strepsiade che si immagina cominciata all’interno del φροντιστήριον proprio durante l’esecuzione della parabasi[1]. All’inizio l’insegnamento del filosofo verte sui metri e sui ritmi. Dopo aver chiesto a Strepsiade quale metro egli ritenga più bello, il trimetro o il tetrametro[2] (v. 642), e dopo averne ricevuto una risposta a sproposito fondata sull’equivoco fra misure metriche e misure di capacità e destinata quindi a suscitare il riso del pubblico, Socrate vorrebbe passare all’insegnamento dei ritmi e quando il vecchio gli chiede 120 quali vantaggi egli ne trarrà risponde (*Nub.* 649-651):

> πρῶτον μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ,
> ἐπαΐονθ’ ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν
> κατ’ ἐνόπλιον, χὠποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον.

«Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 2, 31 (1979), pp. 119-129.

[1] Uscendo dal φροντιστήριον Socrate si lamenta che Strepsiade non memorizzi nulla, anzi si dimentica delle cose prima ancora di averle apprese (ὅστις σκαλαθυρμάτι’ ἄττα μικρὰ μανθάνων ‖ ταῦτ’ ἐπιλέλησται πρὶν μαθεῖν, vv. 630 s.). Del resto le Nuvole avevano affidato Strepsiade a Socrate, perché lo istruisse, non molti versi prima dell’uscita di scena degli attori che precede l’esecuzione della parabasi (ἀλλ’ ἐγχείρει τὸν πρεσβύτην ὅ τι περ μέλλεις προδιδάσκειν, v. 476).

[2] Mentre è sicuro che τὸ τρίμετρον sta ad indicare il trimetro giambico, qualche dubbio può sorgere per il significato del termine τὸ τετράμετρον: è il tetrametro trocaico, giambico o anapestico? Mi sembra, però, che il dubbio vada senz’altro sciolto in favore del tetrametro trocaico catalettico; oltre alle considerazioni di Dover 1968, *ad* 642, che fra l’altro ricorda come in Aristot. *Rhet.* 1408b 36-1409a 1 (cf. *Poet.* 1449a 21 ss.) il termine designi il tetrametro trocaico, non va dimenticato che, secondo quanto ci testimonia Aristotele nel passo della *Poetica* or ora citato, è proprio il tetrametro trocaico cat. a ricoprire in origine la funzione che diverrà in seguito del trimetro giambico, cioè quella di verso tipico delle parti recitate del dramma. È dunque la loro identità di funzione, anche se non nello stesso periodo, a motivare il confronto fra i due versi.

Prima di tutto ad essere fine in società, riconoscendo quale dei ritmi è enoplio e quale invece dattilico.

Che l'esegesi di questi versi non possa prescindere dal confronto con il famoso passo della *Repubblica* di Platone sull'*ethos* dei ritmi (400 b): οἶμαι δέ με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς ἐνόπλιόν τέ τινα ὀνομάζοντος αὐτοῦ (*scil.* Δάμωνος) σύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῷόν γε, οὐκ οἶδα ὅπως διακοσμοῦντος καὶ ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος, εἰς βραχύ τε καὶ μακρὸν γιγνόμενον, καί, ὡς ἐγὼ οἶμαι, ἴαμβον καί τιν' ἄλλον τροχαῖον ὠνόμαζε, μήκη δὲ καὶ βραχύτητας προσῆπτε, in cui tutta la materia è fatta risalire a Damone, è un dato ormai acquisito da quasi tutti gli studiosi che si sono occupati di questi due passi[3].

In realtà del brano platonico, specialmente per quanto riguarda l'espressione ἐνόπλιόν τέ τινα ... σύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῷόν γε, che qui più ci interessa, sono state proposte interpretazioni diverse, spesso 121 in contrasto fra loro: per Radermacher[4] ἡρῷον designerebbe lo spondeo – saremmo cioè nell'ambito di considerazioni di carattere 'podico' –; secondo Holwerda[5], che presuppone un'interpunzione diversa e niente affatto convincente del brano, il δάκτυλος e l'ἐνόπλιος σύνθετος dovrebbero essere intesi come i due elementi metrici (rispettivamente –⏑⏑–⏑⏑– e ––⏑⏑–⏑⏑––) che danno luogo allo ἡρῷον, cioè l'esametro dattilico; per Koster, che ha fornito l'analisi più attenta e particolareggiata di tutto il passo[6], e per Gentili, che ne ha offerto una 'rilettura' chiara e sintetica[7], Damone qui, come subito dopo parlando del giambo/trocheo, farebbe riferimento a diversi tipi di ritmo[8].

L'ultima spiegazione è senz'altro quella giusta. Ma quali e quanti sono i ritmi cui Damone fa riferimento e in che rapporto sono fra loro?

[3] Di questa opinione sono Koster 1934, p. 148 e Koster 1945, p. 162; Del Grande 1967; Gentili 1950, p. 55; Lasserre 1954, p. 68; Holwerda 1967, p. 51 e, da ultimo, Dover 1968, *ad* 651. Inaccettabile la posizione del Lenchantin (Lenchantin – Fabiano 1973, p. 402), secondo il quale il termine ἐνόπλιος andrebbe interpretato in maniera diversa nei due passi: in Aristofane indicherebbe la forma dell'esametro con spondeo in terza e sesta sede (cf. *schol.* B *ad* Hephaest. p. 293, 6 ss. Consbruch), in Platone, invece, sarebbe usato in senso ritmico; senz'altro da sottoscrivere le riserve e le perplessità di Fabiano (Lenchantin – Fabiano 1973).

[4] Radermacher 1941, pp. 1-3, cf. Radermacher 1938, pp. 110-111. Ma si vedano le giuste critiche di Koster 1945, pp. 163-166.

[5] Holwerda 1967, pp. 55-56.

[6] Koster 1945, pp. 161-166.

[7] Gentili 1978, pp. 26-27.

[8] Questa è anche l'opinione di Wilamowitz 1921, p. 65 e di Lasserre 1954, p. 68.

Uno è il ritmo κατὰ δάκτυλον; è evidente che questa categoria comprende non solo i versi di ritmo dattilico, ma anche quelli di ritmo anapestico, i ritmi cioè di genere pari (ἴσον) – l'uno discendente, l'altro ascendente –, quelli in cui i tempi deboli e i tempi forti (ἄνω e κάτω) hanno lo stesso numero di more[9]. Ritengo col Wilamowitz[10] che in questa stessa categoria vada inserito anche l'esametro[11], che dunque non dovrebbe costituire una categoria a sé stante, come invece ritiene Koster[12], anche se questo è l'unico verso di cui Damone fa esplicita menzione, forse per l'importanza da esso assunta nella versificazione greca[13]. 122

L'altro genere ritmico è quello che comprende il giambo e il trocheo, cioè i ritmi di genere doppio (διπλάσιον), quelli in cui i tempi deboli e i tempi forti si configurano, per quanto riguarda il numero delle more, secondo un rapporto di 1 : 2 o di 2 : 1[14].

Secondo la testimonianza di Platone, Damone, immediatamente prima di queste due categorie, parlava anche, sempre a proposito di ritmi, di ἐνόπλιος σύνθετος. Stranamente l'espressione è sembrata oscura e di difficile comprensione a più di uno studioso moderno[15], sia per quanto riguarda ἐνόπλιος, sia per σύνθετος[16], termine che, assunto – come vedre-

[9] Sul γένος δακτυλικόν si veda Arist. Quint. p. 35, 3 ss. W.-I.

[10] Wilamowitz 1921, p. 65.

[11] Che già nel V sec. a.C., cioè ai tempi di Damone, l'esametro fosse sentito come un verso unitario di ritmo dattilico è confermato da Hdt. I 47, dove la citazione di alcuni esametri pronunciati dalla Pizia in risposta ad un quesito dei Lidi è introdotta dall'espressione ἐν ἑξαμέτρῳ τόνῳ. Tutto ciò non è in contrasto con la testimonianza di Aristot. *Met.* 1093a 26 ss. secondo cui i più antichi interpreti di Omero erano ben consci della natura composta di questo verso; essa va riferita infatti ad un'epoca precedente, cioè a quella della formazione dell'esametro. Su questo argomento si veda ora l'importante saggio di Gentili – Giannini 1977, incentrato sulla tesi che l'esametro nasce dall'associazione di due *cola* distinti, che rappresentano gli schemi metrici in cui si realizzarono le più antiche forme dell'*epos* preomerico, rappresentato, per esempio, da Demodoco e Femio.

[12] Koster 1945, pp. 163 s.

[13] Questa ipotesi può trovare una conferma già nel testo platonico per la presenza di καὶ ...γε; su questo nesso si veda quanto affermato da Denniston 1954, p. 157, secondo il quale il γε di καὶ ...γε serve «to stress the addition made by καί».

[14] Sul γένος ἰαμβικόν si veda Arist. Quint. p. 36, 1 ss. W.-I.

[15] Basti citare per tutti Wilamowitz 1921, pp. 65 s.

[16] Mi sembra opportuno precisare fin d'ora che ritengo inaccettabile la valutazione del termine σύνθετος quale risulta da Lasserre 1954, p. 68: «il y a mesure composée quand on lie deux ou plusieurs éléments rythmiques du même genre». Arist. Quint. p. 34, 24 ss. W.-I. è molto chiaro ed esplicito nell'affermare che i ritmi σύνθετοι sono quelli costituiti da πόδες ἀνόμοιοι. Corretta, dunque, l'interpretazione che ne dà Gentili 1969, p. 541 e Gentili 1978, pp. 26-27.

mo qui di seguito – per designare le strutture metrico-ritmiche ‘composte’, parallelizza il discorso sui ritmi a quello, già presente in epoca arcaica, della poesia come θέσις, cioè come ‘composizione’ ordinata di parole[17]. Eppure, come ha dimostrato Gentili[18], la tradizione metrica e ritmica antica[19], pur in 123 presenza di sensibili oscillazioni sul piano terminologico[20], ci spinge a ritenere che con κατ᾽ ἐνόπλιον veniva denominata una categoria ritmica ben determinata, una categoria che doveva comprendere sequenze quali l’enoplio, il prosodiaco, il reiziano e, quando i contesti ne sciolgono l’ambiguità in senso enoplio, i due *hemiepe*[21]. Sono versi che nel loro schema potevano presentare, soprattutto se si tien conto di alcune descrizioni e interpretazioni che ne danno gli antichi[22], la successione di *metra* anomoritmici – fino ad associare misure doppie (p. es. il giambo) e misure pari (p. es. l’anapesto) –, e che per questo erano considerati dei σύνθετοι.

[17] Per questo aspetto si veda Gentili 1971, pp. 60-61. Ai casi ivi presi in esame deve essere aggiunto il termine σύνθεσις del fr. 205 Maehler di Pindaro, che va anch’esso inteso come ‘composizione’, ‘struttura ordinata di parole’, come ha affermato Gentili 1980.

[18] Gentili 1950, pp. 52-56.

[19] Le fonti antiche sull’enoplio/prosodiaco sono comodamente raccolte e discusse da Wilamowitz 1921, pp. 376 ss. e da Gentili 1950, pp. 52-56. Fra di esse si trova il ben noto passo di Arist. Quint. p. 37, 19 ss. W.-I. sui vari tipi di prosodiaco (reiziano, enoplio e prosodiaco propriamente detto secondo l’accezione wilamowitziana), che va letto secondo la disposizione delle parole proposta da Gentili 1950, p. 53 nn. 1 e 2; cf. Wilamowitz 1921, p. 379.

[20] Un caso particolarmente significativo, proprio perché interessa l’enoplio e il prosodiaco, è quello da me evidenziato in Pretagostini 1977b, p. 70 n. 22 [= p. 75 n. 22 in questo volume].

[21] Entrambi gli *hemiepe,* maschile e femminile, possono infatti essere interpretati in due modi diversi: o dattilicamente, come tripodie catalettiche e acatalette, o κατ᾽ ἐνόπλιον, come prosodiaci e enopli acefali; nella stragrande maggioranza dei casi sono i contesti in cui si trovano inseriti a risolvere l’ambiguità in un senso o nell’altro, secondo il criterio pasqualiano del «dimmi con chi vai, e ti dirò chi sei» (Pasquali 1986, p. 288). Del resto questo criterio era applicato anche dagli antichi come risulta chiaro da un passo del capitolo 28 del *De musica* di Aristide Quintiliano (p. 51, 27 ss., spec. 52, 1 ss. W.-I.), segnalatomi da Bruno Gentili, che si occuperà di questo stesso capitolo del *De musica* nell’ambito di un suo prossimo lavoro dedicato agli asinarteti (= Gentili 1983).

[22] Fra le più significative quella del prosodiaco ––⏑⏑–⏑⏑–, considerato una sizigia di ionico *a maiore* + coriambo: Hephaest. p. 48, 2 ss. Consbruch, cf. *schol.* A *ad* Hephaest. p. 153, 19 s. e, soprattutto, p. 154, 18 ss. Consbruch (dove vengono prese in considerazione anche le forme che iniziano con ⏑–⏑⏑ … – peone II – e con ––– … – molosso –); *schol. ad* Aristoph. *Nub.* 651 (in alternativa alle altre due ‘letture’: spondeo + pirrichio + trocheo + giambo, oppure tripodia anapestica); Arist. Quint. p. 37, 22 s. W.-I. (secondo il testo corretto da Gentili). O quella del reiziano ⏑–⏑⏑–⏑ e dell’enoplio ⏑–⏑–⏑⏑–⏑, sentiti rispettivamente come giambo + pirrichio + trocheo e come 2 giambi + pirrichio + trocheo da Arist. Quint. p. 37, 20 ss. W.-I. (sempre secondo il testo corretto da Gentili).

Anche se l'oggetto specifico di questo mio lavoro è costituito dai versi delle *Nuvole* di Aristofane riportati all'inizio, ho indugiato così a lungo su questo passo della *Repubblica* di Platone, che ci ha trasmesso un frammento di teoria damonica, perché, come abbiamo già detto, è opinione comune – del resto sostanzialmente giusta – che l'esegesi del κατ' ἐνόπλιον ... κατὰ δάκτυλον aristofaneo non possa non tener presente il passo platonico, in [124] quanto quest'ultimo è molto più ampio e dettagliato e presenta un maggior numero di dati che contribuiscono ad una corretta soluzione del problema interpretativo qui riproposto.

Ma al di là del confronto più che giustificato fra versi aristofanei e passo platonico, un'ipotesi di lavoro che comunque andava esperita e che invece, a quanto so, non è stata ancora verificata è quella di presupporre che *già nel contesto* della commedia di Aristofane ci possa essere un qualche elemento utile alla corretta esegesi dei versi che ci interessano; in effetti, come vedremo qui di seguito, almeno un elemento di questo tipo può essere individuato; anzi esso è tale che rende indiscutibile l'interpretazione del κατ' ἐνόπλιον ... κατὰ δάκτυλον del v. 651; ed è un'interpretazione in tutto identica a quella che abbiamo qui riferita per il passo damonico/platonico e che quindi costituisce una significativa conferma della giustezza di questa linea interpretativa.

Prendiamo in esame le prime due sezioni liriche delle *Nuvole*, la coppia strofica (vv. 275-290 = 298-313) della parodo e l'amebeo fra il Coro delle Nuvole e Strepsiade (vv. 457-475) prima della parabasi.

La prima è una strofe tutta dattilica, tranne il *colon* di clausola che è costituito da un paremiaco[23]. Si apre infatti con un *hemiepes* – isolato dallo iato –, che alla luce delle sequenze successive non può non essere interpretato dattilicamente; la parte centrale è rappresentata da due esametri dattilici (vv. 276 = 300 e 278/80 = 302/3), da cinque alcmani (vv. 277 = 301, 281-284 = 304-307), da una pentapodia[24] ancora dattilica (v. 285/6 = 308/9) – con *elementum* [125] *indifferens* finale (… –⏓‖) –, e da una sequenza (v. 287 = 310) che presenta qualche problema testuale[25] e che a seconda della lezione che si accetta risulta

[23] La sequenza, che si presenta secondo lo schema ––⏑⏑–⏑⏑––, può essere interpretata anche come enoplio; comunque la si consideri – anapestica o enoplia –, è uno dei tanti casi di clausole eteroritmiche rispetto al ritmo altrimenti omogeneo della strofe di cui fanno parte.

[24] Sui problemi di interpretazione sollevati dalle sequenze che, come questa, presentano un numero 'dispari' di piedi rimando a Pretagostini 1978, pp. 175-179 [= p. 91 s. in questo volume].

[25] Un'ampia ed esauriente discussione sui problemi testuali e di conseguenza metrici di questo verso in Prato 1962, p. 67.

essere un aristofanio o un *hemiepes* femminile. La parte finale della coppia strofica presenta due alcmani (vv. 288-289 = 311-312) e il già citato paremiaco di clausola (v. 290 = 313). Siamo quindi di fronte ad una sezione lirica che presenta tutte le caratteristiche – fino al punto da poter essere considerata paradigmatica – proprie di una struttura di ritmo κατὰ δάκτυλον.

Passiamo ora all'amebeo fra il Coro e Strepsiade (vv. 457-475)[26]; fortunatamente questa è una delle poche sezioni liriche delle commedie di Aristofane di cui si sono conservati gli scoli metrici eliodorei[27], che ci saranno di grande aiuto nell'analisi metrica di questo canto. Dopo le due sequenze trocaiche iniziali (2*tr* e 3*tr*$_{\wedge}$), il Coro delle Nuvole canta un verso (459) costituito da un *hemiepes* e da un reiziano anapestico (–⏑⏑–⏑⏑– e ⏑⏑–⏑⏑––) che nel commento di Eliodoro sono definiti rispettivamente δακτυλικὸν πενθημιμερές, e ἀναπαιστικὸν πενθημιμερές, e un itifallico (v. 460), designato da Eliodoro come φερεκράτειον ἀτελές[28]. Il Coro, dopo essere stato interrotto da una domanda di Strepsiade (v. 461), che sul piano metrico si configura come una dipodia giambica, continua nella sua *performance* con due prosodiaci (––⏑⏑–⏑⏑–)[29] seguiti da un reiziano di cinque sillabe (––⏑––) (vv. 462-464), correttamente interpretati da Eliodoro come ἀναπαιστικὴ προσοδιακὴ περίοδος δωδεκάσημος, ciascuno dei due prosodiaci, e come ἰαμβικὸν πενθημιμερές il reiziano. Al v. 465:

126

Στ. ἆρά γε τοῦτ' ἄρ' ἐγὼ ποτ' ὄψομαι;

c'è una nuova domanda di Strepsiade, che dal punto di vista metrico risulta di difficile interpretazione, anche perché l'ultima parola della sequenza (ὄψομαι) si presta ad una duplice scansione prosodica: o come –⏑–, se si

[26] Eccessivamente stringata e poco curata in alcuni particolari, ma senz'altro lucida e sostanzialmente da sottoscrivere nell'impostazione generale l'analisi metrica di questo canto proposta da Wilamowitz 1921, p. 438.

[27] Il testo degli scoli metrici eliodorei ad Aristofane è quello edito da White 1912, pp. 396 ss.; lo scolio *ad Nub.* 457 ss. è a pp. 408 s.

[28] La terminologia eliodorea, a prima vista incomprensibile, si può spiegare sulla base di due considerazioni: 1) in Efestione (p. 32, 9 Consbruch) il ferecrateo è considerato un (ἀναπαιστικόν) ἑφθημιμερές, ecco perché una sequenza 'di sei mezzi piedi' è definita ἀτελής; 2) secondo la testimonianza di Efestione (p. 31, 16 ss. Consbruch), le prime due sedi dell'antispasto erano sentite come libere, ecco perché può essere valutata come ferecrateo – cioè come dimetro antispastico catalettico, secondo la teoria metrica degli antichi – una sequenza che presenti all'inizio la successione –⏑–⏑, come è nel caso del v. 460.

[29] Wilamowitz 1921, p. 438 non si preoccupa del cambio di battuta e preferisce legare insieme i vv. 461 e 462 ed interpretare come giambelego, cioè reiziano di cinque sillabe + *hemiepes* (Στ. ⏑––⏑– Χο. ––⏑⏑–⏑⏑–) quello che nella nostra analisi abbiamo considerato un digiambo seguito da prosodiaco.

considera un 'vero' iato quello che si determina per la presenza di una vocale all'inizio della prima parola del verso successivo (466/8):

Χο. ὥστε γέ σου πολλοὺς ἐπὶ ταῖσι θύραις ἀεὶ καθῆσθαι,

o come –⏑⏑, se si ipotizza un abbreviamento in iato, che presuppone una sinafia prosodica, o ritmico-prosodica secondo la terminologia di Rossi[30], fra le due sequenze[31]. Secondo la prima ipotesi, che è l'unica presa in considerazione da Eliodoro, avremo un verso che può essere interpretato o come *hemiepes* femminile + cretico – è quanto fa Eliodoro che parla di δακτυλικὸν τρίπουν εἰς τροχαῖον + τρισύλλαβους κατὰ πόδα κρητικόν – o come *hemiepes* maschile + dipodia giambica, come fa Prato[32]. In questo caso il verso seguente (466/8: –⏑⏑––––⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑––) che secondo Eliodoro si presenta come χοριαμβικόν + ἀναπαιστικὸν προσοδιακὸν δωδεκάσημον + ἰαμβικὸν πενθημιμερές (*cho*, *pros*, *reiz*), andrebbe forse interpretato come alcmanio + itifallico[33], piuttosto che come *hemiepes* + dipodia anapestica + reiziano, secondo quella che è l'interpretazione di Prato. Nell'altra ipotesi le due sequenze sarebbero strettamente connesse e darebbero luogo ad una successione ritmica i cui elementi costitutivi possono essere individuati o in un *hemiepes* maschile, un enoplio, un *hemiepes* maschile e un reiziano di cinque sillabe, o in tre *hemiepe* (i primi due femminili e il terzo maschile) + un reiziano[34]; una serie ritmica, cioè, in tutto identica a quella immediatamente successiva (vv. 469/70-471/2):

127

βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί τε καὶ εἰς λόγον ἐλθεῖν
πράγματα κἀντιγραφὰς πολλῶν ταλάντων

[30] Le caratteristiche della sinafia prosodica sono state definite da Irigoin 1967, pp. 70 ss. Sulla sinafia in generale e sui suoi diversi aspetti si veda ora Rossi 1978b.

[31] Naturalmente il fatto che a questo punto ci sia un cambio di battuta non è di ostacolo all'ipotesi dell'abbreviamento; basti pensare ai numerosi casi affini in cui il cambio di battuta non impedisce l'elisione della vocale breve (cf. p. es. Aristoph. *Nub.* 726 e 729). Anche se non è detto esplicitamente, la cosa è data per scontata dal Wilamowitz nel già citato luogo della *Verskunst* dove prende in esame questo amebeo; la sua interpretazione metrica, infatti, come vedremo più avanti nel testo, presuppone necessariamente l'abbreviamento in iato. Identica la scelta prosodica operata da Schroeder 1930a, p. 45.

[32] Prato 1962, p. 73.

[33] Il motivo che mi spinge a preferire questa interpretazione è la presenza, nel primo *colon* di questa sequenza, dello spondeo nel secondo 'piede'; la sostituzione dello spondeo è più che tollerata nello schema metrico dell'alcmanio, mentre è del tutto eccezionale in quello dell'*hemiepes*.

[34] Quest'ultima è la 'lettura' di Wilamowitz, a cui si faceva riferimento nella n. 31.

strutturata, appunto, in un *hemiepes* maschile, un enoplio, un *hemiepes* maschile e un reiziano – è la colometria accettata da Eliodoro che parla di δακτυλικὸν πενθημιμερές, ἀναπαιστικὸν ἑφθημιμερές (uno dei nomi dell'enoplio), δακτυλικὸν πενθημιμερές, ἰαμβικὸν πενθημιμερές –, o, secondo una colometria leggermente diversa, in tre *hemiepe* (i primi due femminili, il terzo maschile) e un reiziano, articolati in un esametro ed un encomiologico, come fa Prato. L'ultimo verso dell'amebeo (473/5) si presta ancora ad una duplice interpretazione: o come *hemiepes* maschile + prosodiaco, cioè un cherileo – è la 'lettura' di Eliodoro, secondo cui τὸ η' (*scil.* δακτυλικὸν πενθημιμερές), συνῆπται δὲ τῷ ἑξῆς ὄντι ἀναπαιστικῷ, καὶ γὰρ τὰ β' τὸ λεγόμενον χοιρίλειον – o come *hemiepes* femminile + *hemiepes* maschile[35].

Ho insistito così a lungo sull'analisi di questo canto perché, come 128 abbiamo visto, quasi ogni sequenza si presta a più di una interpretazione metrica, determinata ora da una diversa scelta prosodica, ora da una diversa scelta colometrica. Tuttavia, al di là delle varie interpretazioni metriche che si possono proporre per alcune delle sequenze di questo amebeo, la cosa che qui mi preme sottolineare è il fatto che il ritmo della sezione lirica è ben definito ed individuato: è il ritmo che nella terminologia dei metricisti moderni viene designato col termine di 'dattilo-epitriti'[36] e che Gentili[37] ha, invece, proposto di denominare, molto più propriamente, 'κατ' ἐνόπλιον-epitriti', sulla base della terminologia in uso presso gli antichi, di cui, nel caso specifico, abbiamo una cospicua testimonianza nello scolio eliodoreo.

Se dunque la prima coppia strofica delle *Nuvole* è uno splendido esempio di ritmo κατὰ δάκτυλον, la seconda sezione lirica, l'amebeo fra il Coro e Strepsiade, è un indiscutibile esempio di ritmo prevalentemente κατ' ἐνόπλιον.

È venuto il momento di ritornare ai versi da cui ha preso le mosse questo lavoro e di tirare le somme del nostro discorso. Non mi sembra certo che possa essere considerato casuale il fatto che all'interno di una commedia le cui prime due sezioni liriche sono una dattilica, l'altra dattilo-epitritica, o meglio enoplio-epitritica, ad un certo punto si venga a parlare di ritmo κατὰ δάκτυλον e ritmo κατ' ἐνόπλιον; credo anzi che, quando Aristofane, fa dire a Socrate che serve a fare bella figura in società il saper distinguere quale

[35] Questa seconda ipotesi interpretativa è avanzata, in alternativa alla precedente, da Prato 1962, p. 73.

[36] Dattilo-epitriti, infatti, vengono definiti da Wilamowitz 1921, p. 438 i versi di *Nub.* 457-475.

[37] Gentili 1978, p. 25.

dei ritmi è enoplio e quale è dattilico, il riferimento alle prime due sezioni liriche della commedia è evidente; il poeta vuole rivolgersi in maniera indiretta agli spettatori quasi volesse dire: proprio come poco fa avreste dovuto fare voi individuando con esattezza il ritmo delle prime due sezioni liriche di questa commedia, l'una κατὰ δάκτυλον, l'altra κατ' ἐνόπλιον.

Se tutto questo è vero, abbiamo una importantissima conferma che già nel quinto secolo strutture ritmiche del tipo di quella in cui si articola l'amebeo fra il Coro e Strepsiade venivano definite di ritmo κατ' ἐνόπλιον e che analisi metrico-ritmiche del tipo di quella – cui più volte qui sopra abbiamo fatto riferimento – contenuta nello scolio di Eliodoro e databile, quindi, al I sec. d.C., in realtà si rifanno a teorie metrico-ritmiche che risalgono ai tempi di Damone e di Aristofane, cioè al V. sec. a.C.

129

CONSIDERAZIONI SUI COSIDDETTI *METRA EX IAMBIS ORTA* IN SIMONIDE, PINDARO E BACCHILIDE

Il problema dell'interpretazione ritmico-metrica di alcuni componimenti dei lirici corali, quali per esempio l'*Olimpica* 2 di Pindaro o il *carme* 17 Maehler di Bacchilide o anche *PMG* 541 di Simonide, che, come è noto, presentano una struttura metrico-ritmica caratterizzata da una estrema varietà di forme (soprattutto cretici, giambi, trochei, ma anche coriambi, docmi) – struttura comunemente indicata con l'espressione *metra ex iambis orta*[1] –, è stato affrontato nel corso di questo secolo da più di uno studioso, senza che si giungesse però ad una soluzione univoca del problema stesso: c'è chi, come Wilamowitz[2], ha voluto ridurre ad unità la varietà di forme, cercando di ricondurre tutto quello che era possibile alla misura del giambo e prospettando quindi un'interpretazione giambica di questi carmi, chi, invece, come Snell[3] e Gentili[4], ha voluto rispettare il dato di fatto della varietà o perché non ha ritenuto possibile riportare metri così diversificati ad un unico ritmo (Snell) o perché proprio nella varietà ritmica ha individuato la caratteristica fondamentale della metrica di questi carmi (Gentili).

L'ipotesi di Wilamowitz, senza che questo venga detto esplicitamente, è stata ripresa e portata alle sue estreme conseguenze da West in un articolo che già nel titolo *Iambics in Simonides, Bacchylides and Pindar*[5] manifesta la volontà di 'omogeneizzare' a misura di giambo il ritmo cretico-giambico-trocaico dei carmi costituiti dai cosiddetti 'metra ex iambis orta'. 128

L'opera di 'omogeneizzazione' è realizzata facendo un uso continuo e generalizzato del criterio tutto meccanico della acefalia, della catalessi e

«Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 6, 35 (1980), pp. 127-136.

[1] Così Maehler 1987, p. 184; cf. Snell – Maehler 1970, pp. XXXIV s.
[2] Wilamowitz 1921, pp. 298-322, spec. p. 299.
[3] Snell – Maehler 1970, pp. XXXIV s.
[4] Gentili 1979, pp. 20 s.; cf. Gentili 1974, pp. 86-89.
[5] West 1980.

della sincope: si giunge così ad un'interpretazione ritmico-metrica in cui il cretico non è altro che una dipodia giambica acefala (‸*ia*), il baccheo una dipodia giambica catalettica (*ia*‸) e lo spondeo nientemeno che una dipodia giambica acefala e catalettica (‸*ia*‸).

Per meglio visualizzare il risultato di questa operazione vorrei qui riportare l'analisi e l'interpretazione che West propone dell'*Olimpica* 2 di Pindaro e confrontarla con quella offerta da Turyn. Secondo West l'*Olimpica* 2 si presenta in questo modo[6]:

Str.		*ia tr* ‖ *do* ‸*ia*⏑⏑ ‸*ia*⏑⏑ ‸*ia* ‖
	3	*ia* ‸*ia*⏑⏑ ⁞ ‸*ia*⏒⏒ –*ia* ⏒⏒‸*ia* ‖ ‸*ia* ⏑⏑‸*ia* ‖
	5	–*ia*⏑⏑‸*ia* ⁞ ⏒⏒‸*ia* ⏑⏑‸*ia* ‖ do⏑⏑ ‸*ia*⏓⏓ ‸*ia* ⁞ *ia*‸ *ia*‸ ‖
	7	*ia* ⏑⏑‸*ia ia* ⏑⏑– ‖‖
Ep.		*ia* ‸*ia*⏒⏒ ‸*ia* ‖ ‸*ia ia*⏑⏑ ‸*ia tr* ‖
	3	⏑⏑‸*ia* ‸*ia* ⁞ *ia*⏑⏑ –*ia* ‖ –*ia* ‸*ia*⏓⏓ ‸*ia*⏑⏑ ‸*ia*‸ ‖
	5	*ia*⏑⏑ ‸*ia tr* ‖ *ia* ⁞ *ia*‸ ‖‖

Ed ecco l'interpretazione che dello stesso carme dà Turyn[7]:

Str.		*ia tr* ‖
		do cr cr cr ‖
		ia cr cr ia cr ‖
		cr cr ‖
	5	*ia cr cr cr* ‖
		do cr cr ba ba ‖
129		*ia cr dim cho* ‖‖
Ep.		*ia cr cr* ‖
		do cr ba ba ‖
		cr cr ia ia ‖
		ia cr reiz ‖
	5	*do ba ba* ‖
		ia ba ‖‖

La motivazione addotta da West per un'operazione del genere è il fatto che il cretico in contesti giambici non sarebbe più un *metron* di cinque tempi, ma di sei in quanto la prima lunga diverrebbe trisemica (⊔ ⏑–). Le prove che tutto questo era possibile sarebbero da una parte le libertà di responsione del tipo *cr* ~ *ia*, che ritroviamo per esempio nel *carme* 17 Maehler di Bacchilide a str. 21 oppure a ep. 6, dall'altra il fatto che nella

[6] West 1980, p. 144.

[7] Turyn 1952, p. 9. Me ne distacco solo per str. 6, che preferisco interpretare come *do cr cr ba ba* piuttosto che *ba cr do ba ba* come fa Turyn, perché negli altri tre casi in cui in questo carme ricorre una sequenza docmiaca, essa costituisce sempre la parte iniziale del verso.

canzone di Sicilo[8], un testo poetico prevalentemente giambico con notazioni ritmiche e melodiche, conservato in una iscrizione di Aidin, le notazioni ritmiche e le note musicali indicano che alcune sillabe lunghe assumono il valore di tre tempi.

Ma a parte l'osservazione che West sembra fare confusione fra considerazioni di carattere musicale e considerazioni di carattere metrico[9], non mi sembra lecito ipotizzare per l'epoca dei grandi lirici corali, cioè la prima metà del V sec. a.C., l'attuazione così massiccia da risultare generalizzata di un fenomeno che troviamo documentato per il I sec. d.C. (tale è la datazione dell'iscrizione di Aidin). D'altra parte, se è vero che libertà di responsione del tipo *cr* ~ *ia* forse erano superate con il ricorso al fenomeno della protrazione del cretico[10], è proprio la rarità di queste responsione 'imperfette' che ci dovrebbe portare a considerare questa possibilità come un fatto del tutto eccezionale, certo non generalizzabile ad un intero carme, fino ad ipotizzarla anche per quei casi in cui ci sia una responsione pura del tipo *cr* = *cr*.

Né va tralasciata un'altra osservazione. West nel suo lavoro prende in esame nove carmi[11], alcuni dei quali così frammentari da presentare non più di due sequenze. Ebbene, anche dopo il 'trattamento' cui li sottopone West, nessuno di questi carmi risulta costituito di *soli giambi*; in altri termini non si riesce a ridurre queste strutture metriche a strutture ologiambiche: oltre ai giambi veri e a quelli1 'forzati' (risultato della 'metamorfosi' di cretici, bacchei e spondei in giambi), sono presenti *metra* trocaici, docmi e ipodocmi, *hemiepe* e enoplio-prosodiaci, sequenze coriambiche. Dunque, anche a voler eliminare cretici, bacchei e spondei, restano comunque sequenze di altro ritmo, non riducibili a giambi, che rendono ancor oggi attuale, e valida anche nei confronti di West, la critica che Snell fece a Wilamowitz: «sed facere non potest non modo quin textum nonnullis locis commutet – e questo lo fa anche West –, sed etiam quin alia metra inducat, sc. dochmios et trochaeos»[12].

130

[8] Per questo testo e per i problemi da esso sollevati si veda Pöhlmann 1970, pp. 54-57, n. 18.

[9] Per il problema generale della distinzione fra aspetti che attengono al fatto metrico e aspetti che riguardano la prassi dell'esecuzione vocale e strumentale rinvio a Gentili 1978, pp. 16-20.

[10] Su questo argomento si veda, da ultimo, Gentili 1978. pp. 18 ss. e n. 20; cf. Rossi 1969, pp. 317 s.

[11] I nove carmi sono nell'ordine: Bacchyl. *Dithyr.* 17 Maehler, Simon. *PMG* 541 e 597, Bacchyl. fr. 44 Maehler, Pind. *Ol.* 2, Pind. fr. 108 Maehler, Bacchyl. fr. 57 Maehler, Pind. fr. 75 Maehler, Simon. *PMG* 579.

[12] Snell – Maehler 1970, pp. XXXIV s.

Del resto la presenza ineliminabile, in alcuni di questi carmi, di *metra* trocaici ci induce ad un'altra considerazione, certo del tutto paradossale ma non per questo meno efficace. Facciamo nostro per un attimo il metodo adottato da West, finalizzandolo però ad un altro scopo. Da un trattato di ritmica del III sec. d.C.[13] si deduce abbastanza chiaramente che il cretico poteva essere portato sì alla misura della dipodia giambica (⏗⏑–), ma anche alla misura della dipodia trocaica (–⏑⏘); abbiamo visto però che West, avendo ipotizzato per il cretico il passaggio da una misura pentasemica ad una esasemica, ha privilegiato la dipodia giambica rispetto a quella trocaica. Ed infatti prendendo in esame, per esempio, il fr. 14 Maehler di Bacchilide, la cui struttura metrica secondo gli editori risulta essere[14]:

–⏑––––⏑– *cr ia* |
–⏑–––⏑– 2*cr*
–⏑⏑–⏑⏑–⏑ *cho ion* ? ‖
–⏑–⏑–– *cr ba* ‖
5 ⏑––⏑ *ba* ...

131 West ne offre una interpretazione metrica che presuppone una 'omogeneizzazione' ritmica del frammento secondo il ritmo giambico[15]:

‸*ia* –*ia*
‸*ia* ‸*ia* D *ia ia*‸ ‖
ia‸ ⏑ …

Per assurdo vorrei, invece, operare la scelta contraria e privilegiare il ritmo trocaico rispetto a quello giambico. Ecco l'interpretazione ritmico-metrica che ne risulterebbe:

tr– *tr*‸ ‖
tr‸ *tr*‸ *hem*ᶠ | *ith* ‖
do (?)...

interpretazione che, secondo il metodo di West, non solo è lecita, ma nel caso specifico addirittura preferibile sulla base delle sequenze che si determinano adottando questa 'lettura' metrica.

Ma indipendentemente dalla preferenza per l'una o l'altra delle due 'omogeneizzazioni' (giambica o trocaica), il fatto che uno stesso carme, nel nostro caso il fr. 14 Maehler di Bacchilide, applicando i criteri della acefalia, della sincope e della catalessi, può in via di ipotesi essere ridotto, senza ele-

[13] *POxy.* 2687 + I 9, col. II, 1-7.
[14] Maehler 2003, p. 90.
[15] West 1980, p. 143.

menti che depongano in maniera sicura a favore dell'una o dell'altra scelta, ad un ritmo prevalentemente giambico o ad uno prevalentemente trocaico, denuncia, a mio parere, la non liceità di qualsiasi tipo di 'omogeneizzazione', sia essa giambica o trocaica. In realtà il ritmo dei carmi costituiti dai cosiddetti *metra ex iambis orta* non è né giambico né trocaico; è un ritmo del tutto particolare la cui specificità, come è stato recentemente messo in luce, è quella di essere formato da sequenze miste giambico-trocaico-cretico-coriambiche[16].

Oltre a quella dei trochei West ammette in questi carmi la presenza dell'ipodocmio e del docmio. Questo non può non far piacere a chi come me ha spezzato una lancia contro la *communis opinio* finora imperante dell'assenza del docmio dalla lirica corale e della sua nascita con la tragedia[17]. Lascia tuttavia molto perplessi il fatto che West sembra voler limitare la presenza delle forme docmiache ai soli carmi *in metro* '*ex iambis orto*', e questo perché vuole instaurare una stretta relazione fra docmi e giambi 'sincopati', sentiti in qualche modo come ritmi affini[18].

132

In realtà, come credo di aver dimostrato, il docmio ricorre anche in altri carmi dei lirici corali, la cui struttura non è quella dei cosiddetti '*metra ex iambis orta*': lo ritroviamo infatti nella *Pitica* 10, un'ode di ritmo sostanzialmente coriambico, a str. 5 e 6 (la prima volta seguito, la seconda preceduto da un enoplio); nella *Pitica* 7 – il cui ritmo, anche se vi compaiono sporadicamente cretici, bacchei e giambi, è prevalentemente coriambico – a str. 5. Ed inoltre, come nota anche West, i docmi compaiono nell'*Olimpica* 1, nell'*Olimpica* 10, nella *Pitica* 5 ecc. Sono presenti cioè in carmi che si evidenziano per una versificazione estremamente varia e multiforme, certamente non riducibile ad un unico ritmo, versificazione in cui il docmio, sequenza autonoma, costruita non κατὰ μέτρον (e perciò niente affatto affine ai giambi), si trova perfettamente a suo agio, perché il ritmo della sequenza già spezzato al suo interno ben si amalgama col ritmo vario e diversificato dell'intero carme.

Ma torniamo al punto di partenza. Abbiamo visto che i carmi della lirica corale il cui ritmo è rappresentato dai cosiddetti *metra ex iambis orta* in realtà sono formati da sequenze miste giambico-trocaico-cretico-coriambiche, sequenze che spesso danno l'impressione di essere articolate più per *metra* che per *cola*; la varietà e la frammentarietà, dunque, risultano essere le caratteristiche connotative e fondamentali del ritmo di questi carmi. Caratteristiche, del resto, che li accomunano ad alcune strofi di Eschilo

[16] Gentili 1979, pp. 20 s.

[17] Pretagostini 1979a [= pp. 97-111 in questo volume].

[18] West 1980, pp. 149 s.

(per esempio *Ag.* 218 ss. = 228 ss. e *Sept.* 734 ss. = 742 ss.), che, come ho notato, «sembrano costituite, più che da *cola* o da versi, da semplici ‘cellule ritmiche’ (giambiche, trocaiche, cretiche, bacchiache, coriambiche)»[19]. Ho proposto di indicare questo fenomeno col nome di atomismo metrico-
133 ritmico, termine che mi sembra adattarsi bene a definire la realtà metrico-ritmica dei componimenti della lirica corale strutturati nei cosiddetti *metra ex iambis orta*.

Come si vede, anch’io ho tenuto conto, come dice di aver fatto West (1980, p. 150), delle parole di Anassagora di Clazomene (fr. 8 D.-K.), secondo cui οὐ κεχώρισται ἀλλήλων τὰ ἐν τῷ ἑνὶ κόσμῳ οὐδὲ ἀποκέκοπται πελέκει (ma è poi lecito applicarle alla metrica?), anche se, diversamente da West, non credo che le analogie vadano ricercate fra *metra ex iambis orta* e giambi lirici, ma fra sequenze ‘atomizzate’, strutturate cioè per ‘cellule ritmiche’, ovunque esse si possano individuare, in un carme di Pindaro o in una strofe di Eschilo.

134

Addendum
Simon. *PMG* 541, 5-7

Nel corso dell’articolo ho accennato molto di sfuggita al fatto che West 1980 in più di un’occasione interviene sul testo tradito ora con emendamenti ora con supplementi. Vorrei discutere qui una di queste integrazioni. Il carme a cui mi riferisco è *PMG* 541 di Simonide, tramandato da *POxy.* 2432; per comodità riporto i vv. 5-7, anche se il punto in discussione è la parte finale del v. 6[20]:

5 ἁ δ’] ἀλάθε[ι]α παγκρατής,
ἀλλ’] ὀλίγοις ἀρετὰν ἔδωκεν ε̣[
ἐς τ]έλος· οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἐσθλ[ὸν ἔμμεν

5 suppl. Lobel 6 ἀλλ’] Lobel ἔ[χειν θεός Treu Bowra ε[ὑρεῖν Lloyd-Jones ἔ[χειν dub. Page θ[εός Gentili ἔ[μπεδον West 7 ἐς τ]έλος Lobel ἐσθλ[ὸν ἔμμεν Lobel alii ἐσθλ[ὸν ἔμμεναι dub. Page Bowra West.

[19] Pretagostini 1972, p. 261 [p. 4 in questo volume].

[20] L’editore *princeps* è stato Lobel 1959. Dopo di lui si sono occupati di questo frammento Treu 1960, spec. p. 326; Lloyd-Jones 1961, spec. p. 19; Gentili 1961, spec. pp. 339 s. e Gentili 1964, spec. pp. 302-306; Bowra 1963, spec. pp. 257 s.; e West 1980, pp. 142-143.

Va subito chiarito che l'ultima lettera leggibile del v. 6 non è del tutto sicura; anche se la maggioranza degli studiosi vi hanno visto un epsilon, Gentili 1961 e 1964 vi ha scorto le tracce di un theta. Strettamente connesso con questa difficile lettura è il problema, già avvertito dall'editore *princeps*, di quale sia il soggetto di ἔδωκεν. A meno che non lo si ipotizzi nella parte mancante della colonna, come hanno fatto Treu 1960, Gentili 1961 e 1964, e Bowra 1963, il soggetto è l'ἀλάθεια del v. 5, come da ultimo dà per scontato anche West 1980, che alla fine del v. 6 integra ἔ[μπεδον. Con questo supplemento il verso risulterebbe costituito da –⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑–⏑–, *hemiepes* + prosodiaco docmiaco (West 1980 li chiama «D | tripody»), lo stesso schema metrico che secondo lo studioso inglese sarebbe presente nel verso successivo[21]. Il supplemento ἔ[μπεδον sarebbe richiesto, secondo West, dall'ἐς τέλος all'inizio del verso seguente, cui egli probabilmente attribuisce il valore generico di «fino alla fine», mentre mi sembra che in questo caso τέλος sia usato nella sua accezione, ben evidenziata da Thummer[22], di «Zeitpunkt, in dem Chronos die Wahrheit offenbart», cioè, in ultima analisi, il momento in cui l'individuo coglie il successo. Col suo supplemento West 1980 ha completamente ignorato una difficoltà di non poco conto: secondo l'etica aristocratica dei valori assoluti, di cui nei primi versi del frammento Simonide si fa portavoce[23], funzione dell' ἀλάθεια non è quella di «dare» ἀρετά – come si dovrebbe ammettere accettando il testo proposto dallo studioso inglese –, ma quella di «provarla», come è chiaramente espresso nel frammento 14 Maehler di Bacchilide, in cui l'ἀλάθεια, insieme alla σοφία, è paragonata alla pietra lidia che rivela l'oro:

135

Λυδία μὲν γὰρ λίθος
μανύει χρυσόν, ἀν-
δρῶν δ' ἀρετὰν σοφία τε

[21] Questa interpretazione metrica è conseguenza del fatto che alla fine del v. 7 West 1980 integra ἐσθλ[ὸν ἔμμεναι, anche se ammette che il supplemento ἐσθλ[ὸν ἔμμεν dell'editore *princeps*, seguito dalla quasi totalità degli studiosi che si sono occupati del frammento, è pur sempre possibile. Anzi sul piano metrico, a mio giudizio, ἐσθλὸν ἔμμεν è di gran lunga preferibile perché in questo modo il verso assume la fisionomia di un encomiologico (*hemiepes* + reiziano di cinque sillabe), una sequenza, come ha notato Gentili 1961, p. 339 e 1964, pp. 305 s., particolarmente cara a Simonide, soprattutto nella forma con fine di parola dopo l'ottava sillaba.

[22] Thummer 1957, pp. 104 s. Che il τέλος sia nelle mani del dio è detto chiaramente in due passi riportati da Thummer: Pind. *Nem.* 10, 29 s. πὰν δὲ τέλος ‖ ἐν τὶν (*scil.* Zeus) ἔργων e *Ol.* 13, 104 s. ἐν θεῷ γε μὰν ‖ τέλος.

[23] Una dettagliata e precisa analisi di tutto il frammento è offerta in Perrotta – Gentili 2007, pp. 281-284, spec. p. 283.

παγκρατής τ᾽ ἐλέγχει
5 ἀλάθεια ...

Chi concede l'ἀρετά è solo il dio, come è attestato da un altro frammento proprio di Simonide (*PMG* 526, 1-2), dove è detto:

οὔτις ἄνευ θεῶν
ἀρετὰν λάβεν, οὐ πόλις, οὐ βροτός.

136 In altri termini l'ἀλάθεια non è la dispensatrice dell'ἀρετά, ma solo il mezzo attraverso cui viene rivelata o testimoniata l'ἀρετά concessa dal dio, necessaria per cogliere il successo.

Merita perciò molta più considerazione di quanta gliene abbia riservata West 1980 l'ipotesi secondo cui nella lacuna alla fine del v. 6 doveva trovarsi la parola θεός. Gentili 1961 e 1964, ritenendo di poter intravvedere nei resti dell'ultima lettera – invero di difficile lettura – del v. 6 un *theta*, ha integrato θ[εός; Treu 1960 e dopo di lui, ma indipendentemente, Bowra 1963), invece, secondo il quale l'ultima lettera è certamente un epsilon, ha preferito supplire ἔ[χειν θεός. Nel primo caso il verso risulta essere un *hemiepes* + docmio, nel secondo un *hemiepes* + prosodiaco.

Mi sembra dunque di poter concludere affermando che per ragioni di senso non si può legittimamente prescindere da uno di questi due supplementi, anche se l'incertezza di lettura, fra ε oppure θ, dell'ultima lettera conservata nel v. 6 non permette una scelta sicura a favore di un supplemento rispetto all'altro.

PROBLEMI DI METRICA CLASSICA. MISCELLANEA FILOLOGICA

A distanza di due anni dalla data delle 'Quarte giornate filologiche genovesi' (20-21 febbraio 1976), dedicate al tema *Problemi di metrica classica*, è uscito il presente volume che raccoglie le sei relazioni tenute in quella occasione da altrettanti studiosi di metrica greca e latina, con l'aggiunta di tre comunicazioni inviate successivamente. I vari contributi si susseguono con lo stesso ordine con cui furono tenute le relazioni nei due giorni in cui si articolò il Convegno. Il volume si presenta dunque come una miscellanea di studi metrici; e proprio in questo sta uno dei suoi maggiori pregi, quello di offrire un panorama ed un confronto, alcune volte scoperto, altre volte fra le righe, degli orientamenti e delle metodologie che oggi si seguono nel campo degli studi di metrica classica e che sostanzialmente si possono ricondurre a due grossi filoni: quello che si ispira alla cosiddetta scuola storica (Leo, Wilamowitz, Schroeder) e quello che si rifà al metodo di Maas.

Già con le prime pagine del libro entriamo nel vivo di questo confronto, perché la relazione di apertura è un saggio di B. Gentili, il maggior esponente, oggi, della scuola storica (*La metrica greca oggi: problemi e metodologie*, pp. 11-28). Viene dapprima presentato un ampio esame del rapporto lingua/musica visto nella sua dimensione diacronica, in cui viene messo in luce che se è vero che ci fu un progressivo passaggio da un rapporto paritario ad uno non paritario fra queste due realtà ed il fatto musicale andò via via svincolandosi da quello metrico-linguistico per assumere sempre maggiore importanza, è anche vero che fino al III sec. a.C. il fatto metrico «serbò comunque una sua propria autonomia ritmica» (p. 15) e che pertanto prima di Aristosseno «ogni definizione teorica di 'ritmo' riguardò solo ed esclusivamente il ritmo m e t r i c o, non quello m u s i c a l e» (p. 19). Di

Genova 1978 (Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia classica e medievale dell'Università di Genova, 47).

Recensione apparsa in «Rivista di filologia e di istruzione classica», 108 (1980), pp. 455-460.

qui prende spunto il richiamo a tenere nel giusto conto le dottrine metriche degli antichi e a non limitarsi, come hanno fatto p. es. Maas, Snell, la Dale, a fare della *observatio* il momento primo ed ultimo di ogni speculazione metrica. Il terreno per un confronto con il sistema di Maas è costituito dai cosiddetti dattilo-epitriti, che Gentili propone di denominare più correttamente κατ' ἐνόπλιον-epitriti (cf. Gentili – Giannini 1977, p. 34) sulla base non solo del riconoscimento nell'ambito di queste strutture metriche di *cola* quali l'enoplio, il prosodiaco, i due *hemiepe*, sequenze fortemente
456
unitarie, non costruite da – e quindi non divisibili in – *metra* dattilici, ma anche di alcune testimonianze antiche, p. es. un passo della *Repubblica* di Platone (400b) e soprattutto i vv. 649-651 delle *Nuvole* di Aristofane, dove si parla esplicitamente di ritmo κατ' ἐνόπλιον in riferimento a sequenze del tipo di quelle cui si è qui sopra accennato (su questo argomento si veda Pretagostini 1979b = pp. 113-121 in questo volume). A proposito di questi versi mi pare giusta l'osservazione di Gentili quando afferma che le sigle di Maas (D, E, e, d^1, d^2), anche se nell'intenzione dello studioso tedesco volevano avere solo una funzione descrittiva, finiscono per essere fuorvianti anche sul piano interpretativo, perché pregiudicano l'interpretazione come *cola* enoplio-prosodiaci di molte delle sequenze che sono presenti nei κατ' ἐνόπλιον-epitriti, determinando, a livello terminologico, una distinzione che in realtà non ha motivo d'essere, perché applicata a sequenze che sul piano ritmico non presentano alcuna diversità (p. es. x D x è quello che in un contesto metrico non κατ' ἐνόπλιον-epitritico si definisce un enoplio del tipo x–⏑⏑–⏑⏑–x).

Il problema dell'attribuzione dell'epodo di Colonia (fr. 196a W.), affrontato e definitivamente risolto in favore di Archiloco sulla base delle caratteristiche metriche che esso presenta, offre lo spunto a L. E. Rossi (*Teoria e storia degli asinarteti dagli arcaici agli alessandrini*, pp. 29-48) per un saggio in cui si delinea l'evoluzione dell'asinarteto da Archiloco ed i poeti arcaici fino agli Alessandrini. In un articolo (Rossi 1966, pp. 200 s.) precedente alla scoperta dell'epodo di Colonia – che metricamente non può essere descritto altrimenti che come 3*ia* ‖ᴴ *hem*ᵐ ‖ᴴ⏑ 2*ia* ||| –, Rossi, proponendo per la ben nota definizione dell'asinarteto data da Efestione (p. 47, 3 ss. Consbruch) un'interpretazione secondo cui la mancanza di unità fra i *cola* era determinata dalla presenza di fine di parola fra di loro, piuttosto che dalla loro diversità ritmica[1], aveva teorizzato che elemento caratterizzante

[1] Nel corso del 1979 Bruno Gentili ha tenuto presso l'Istituto di Filologia classica dell'Università di Urbino alcune sedute di seminario sull'asinarteto, da cui è risultato che è proprio la diversità ritmica fra i *cola* l'elemento caratterizzante di questo tipo di verso.

dell'asinarteto fosse la fine di parola (ma non lo iato o l'elemento indifferente) fra i *cola*. Il fatto che nell'epodo di Colonia nell'"asinarteto' *hem*^{m} ‖^{H} ⏑ 2*ia* ricorrono ben quattro casi di elemento indifferente e due di iato su diciotto occorrenze ha portato Rossi ad abbandonare l'ipotesi precedente e ad ipotizzare uno «sviluppo storico degli asinarteti» (p. 42) in sei fasi: 1) sequenze completamente indipendenti; 2) (epodo di Colonia) sequenze separate da fine di parola + iato e/o elemento indifferente, fenomeno per cui Rossi crea la categoria dell'«incisione con licenza» (p. 41); 3) sequenze separate s o l o da fine di parola; 4) (lirici tardo-arcaici e poeti drammatici) sequenze con sinafia; 5) ritorno, in epoca alessandrina, della fine di parola costante fra i *cola*; 6) (Orazio) imitazione pedissequa di Archiloco: di nuovo sequenze separate da fine di parola + iato e/o elemento indifferente. Questa brillante ricostruzione dell'evoluzione dell'asinarteto lascia spazio a due quesiti. In primo luogo: in che cosa il fenomeno dell'incisione con licenza si differenzia dalla vera e propria fine di verso? In altri termini, come poteva essere eliminata l'impressione di fine di verso in presenza di iato o di elemento indifferente? A p. 42 del suo lavoro Rossi afferma che «questo era il compito e l'effetto dell'accompagnamento musicale». Ma è legittimo assegnare alla musica dell'età di Archiloco un'incidenza e un'importanza così rilevante, analoga per certi aspetti solo a quella che assumerà in alcune sezioni liriche dei drammi dell'ultimo Euripide e dell'ultimo Aristofane? Ed ancora. In un lavoro che si lascia apprezzare per la completezza e l'accuratezza della raccolta dei materiali relativi alla poesia arcaica e alla poesia ellenistica (si vedano le tre tavole riassuntive allegate all'articolo) dispiace che sia stata per il momento volutamente tralasciata (p. 32) la documentazione degli asinarteti dell'epoca IV (lirici tardo-arcaici e poeti drammatici), cioè l'epoca in cui la fine di parola non ha alcuna funzione quale elemento caratterizzante dell'asinarteto.

457

L'intervento di C. O. Pavese (*Tipologia metrica greca*, pp. 49-74) è incentrato sul rapporto metro / tipo di esecuzione nella poesia greca. Per i tipi di esecuzione Pavese, riprendendo teorie già esposte in Pavese 1972, pp. 199-272, afferma che erano sostanzialmente tre (p. 51): il recitativo puramente vocale (rapsodia e poesia in giambi), legato, per quanto riguarda il metro, a quello che l'autore chiama 'genere omometrico'; il recitativo con accompagnamento strumentale (citarodia e canzone recitativa), legato al cosiddetto 'genere meno eterometrico'; il canto con accompagnamento strumentale (lirica monodica e corale), legato al cosiddetto 'genere affatto eterometrico'. Quello che lascia perplessi è che queste tre categorie sono correlate ad una visione della metrica riduttiva, schematizzata, senza alcun nesso con nessuna delle teorie metrico-ritmiche degli antichi, il cui principio, fondamentale

sarebbe l'opposizione fra ritmo ad una breve (s) e ritmo a due brevi (d). Viene riproposta una vecchia teoria della Dale (1969, pp. 49-51), mai ripresa, a quanto so, da nessuno, che rappresenta il tentativo di estendere, con alcune innovazioni della stessa Dale, a tutta la metrica greca il sistema descrittivo di Maas, che quest'ultimo limitava ai soli κατ' ἐνόπλιον-epitriti; così facendo viene meno tutta una serie di differenziazioni ritmiche che costituiscono l'asse portante della metrica greca: si pensi che un dimetro coriambico –⏑⏑––⏑⏑– ed un *hemiepes* –⏑⏑–⏑⏑–, descritti rispetti-
458
vamente con d'd e dd, differiscono solo per un apice! Come del resto lascia perplessi l'interpretazione che Pavese dà (pp. 72 ss.) della struttura strofica della *Gerioneide* di Stesicoro. Perché interpretare ancora – sulla scia di Fraenkel 1964, pp. 165 ss. – come dattili con anacrusi quelli che è senz'altro preferibile considerare, usando un termine della Dale, sequenze 'dattilo-anapestiche' (cf. Haslam 1974, p. 15 n. 16)?

In un saggio il cui titolo non rispecchia in pieno i suoi reali contenuti C. Prato (*L'oralità della versificazione euripidea*, pp. 77-99) ha studiato la tecnica versificatoria del trimetro giambico di Euripide con particolare attenzione a tre fenomeni: 1) il largo uso di «forme standardizzate e automatizzate» (p. 81) riprese dal patrimonio linguistico trasmesso dai predecessori o già usate in precedenza dallo stesso Euripide; 2) la meccanicità di impiego di alcune parole o espressioni determinata dallo schema metrico del verso; 3) il frequente ricorrere soprattutto alla fine del verso di vere e proprie 'zeppe', espedienti di maniera di cui il poeta si serve per portare in qualche modo a compimento il trimetro. Viene fornito materiale importante ed utile a delineare dal punto di vista metrico-linguistico il quadro della tecnica compositiva di una poesia destinata alla comunicazione orale, problema di cui si è occupato anche E. Havelock in una conferenza tenuta nel maggio del 1978 all'Università di Urbino (= Havelock 1980), sottolineandone altri aspetti, p. es. l'uso e la funzionalizzazione dei miti nell'economia della tragedia.

Con l'intervento di G. Morelli (*Un nuovo verso asinarteto archilocheo*, pp. 101-122) si entra nel campo dei grammatici e metricisti latini, di cui l'autore è uno specialista. Oggetto specifico dello studio di Morelli, che nelle pagine iniziali presenta una trattazione dell'alcmanio in generale, è l'impiego dell'alcmanio catalettico *in syllabam* (–⏖–⏖–⏑⏑–) da parte di Archiloco. Pur non essendoci traccia di questa sequenza nei frammenti a noi pervenuti, una testimonianza di Varrone (fr. 290 Funaioli), riportata da Diomede nel terzo libro della sua *Ars grammatica* (*GL* I, p. 515, 14 ss.), ne assicura l'impiego. Morelli, oltre a ribadire, sulla scia di Perrotta 1955, pp. 14 s., l'attendibilità della testimonianza varroniana contro l'immotivato

scetticismo di Lasserre 1950, pp. 273 s. (cf. Lasserre – Bonnard 1958, pp. 90 s.), ha trovato «un riscontro indiretto, ma obiettivo» (p. 112) di questa testimonianza in un passo del *de metris* di Cesio Basso nel capitolo dedicato al saturnio (*GL* VI, p. 265, 20 s.). Viene riportato, senza citare esplicitamente l'autore greco che l'avrebbe usato – ma convincente appare la dimostrazione da parte di Morelli che ci si riferisca ad Archiloco –, l'*exemplum fictum* di un asinarteto che presenta lo schema –––––⏑⏑– | –⏑–⏑–⏑–‖. Leo 1905, (459) pp. 10 e 76 s., lo ha interpretato come un eupolideo – e forse era opportuno riferire che lo studioso tedesco proponeva l'interpretazione coriambica del verso basandosi anche su Hephaest. p. 56, 20 ss. Consbruch: vi sono citati alcuni dimetri coriambici liberi, che Efestione chiama τὰ Γλυκώνεια, di Corinna, uno dei quali (κὴ πεντείκοντ' οὑψιβίας, *PMG* 655, I, 15) presenta lo stesso schema metrico del primo *colon* dell'asinarteto di cui si parla –; Morelli, invece, valuta l'intero verso –––––⏑⏑– | –⏑–⏑–⏑– come alcmanio catalettico + lecizio, ricostruendo cosi un tipo di asinarteto finora non documentato in Archiloco.

L'intervento di C. Questa [*Costanti e variabili nella metrica latina arcaica (e non arcaica)*, pp. 123-141] è un saggio di notevole importanza metodologica incentrato sui versi giambici e trocaici degli scenici latini, in cui l'autore mira a distinguere, all'interno di quelle che egli in precedenti sue trattazioni aveva maasianamente definito 'norme strutturali generali', quali siano «le costanti obbligate» e quali invece «le variabili entro certi limiti liberamente eleggibili dal versificatore» (p. 123). Vengono individuate: a) norme, quali quelle di Fraenkel – Thierfelder – Skutsch, di Hermann – Lachmann e, per certi aspetti, di Ritschl, che costituiscono il fondamento del codice metrico dei poeti latini arcaici (e non arcaici), codice che giustamente Questa ritiene determinato dalla struttura stessa della lingua latina; b) norme, quali quelle riguardanti la formazione degli elementi davanti a pausa, che non sono cogenti per tutti gli autori, ma variano da uno all'altro e che quindi si configurano piuttosto come fatti di stile; c) norme, quali quelle di Bentley – Luchs e di Lange – Strzelecki, che sono si norme rigide e severe, ma che non trovano la loro ragion d'essere nella struttura profonda della lingua latina, in quanto connotative s o l o di alcuni metremi, nel caso specifico di giambi e trochei scenici.

La parte conclusiva del volume è costituita da tre comunicazioni. Oggetto della prima, di G. Comotti [*Parola, verso e musica nell'Ifigenia in Aulide di Euripide (PLeid. inv. 510)*, pp. 145-162], è un papiro antologico, con ogni probabilità del III sec. a.C., che contiene i versi 1500-1509 e 783-792 dell'*Ifigenia in Aulide* con note musicali, sia vocali che strumentali. Comotti prende in esame i vv. 783-792 (già pubblicati da Jourdan-Hemmerdinger

1973), sottolineando la notevole importanza del frammento, oltre che per le notazioni musicali, anche per i nuovi contributi determinanti per il testo e la metrica di questi versi. Un'osservazione di carattere metrico: a p. 154 è detto che il monometro anapestico μυθεύουσαι (v. 789) «introduce la serie successiva *an gl do an gl*» (p. 154); sarebbe stato più giusto affermare che questa serie è introdotta dal reiziano anapestico – Comotti lo chiama ‸*pher* – 460 del v. 788, che può essere considerato, allo stesso tempo, clausola della serie gliconico-coriambica immediatamente precedente: è cioè una sequenza che per la sua ambiguità ritmica coriambico/anapestica fa da 'cerniera' fra due diverse sezioni metriche.

G. Barabino (*Nota sul verso asclepiadeo*, pp. 163-177) traccia un *excursus* sintetico, ma ben documentato – sia sul piano delle attestazioni nella poesia greca e latina, sia su quello delle teorie antiche – dell'asclepiadeo prima di Orazio, al fine di chiarire i motivi della normalizzazione, operata da questo poeta, della base spondiaca e della cesura dopo la sesta sillaba, motivi individuati non tanto nei precedenti greci e latini, quanto nell'influenza dell'opera grammaticale di Varrone così come è stata ricostruita da Della Corte 1972: confluenza delle due teorie metriche, quella derivazionistica e quella dei *metra prototypa*; a questo proposito una precisazione: a p. 174 la Barabino parla di dieci *metra prototypa*; in realtà, come si sa, anche se gli antichi non erano concordi su questo argomento, il numero dei *metra prototypa* veniva da loro fissato in nove (Efestione) o in otto, con esclusione del cretico-peone (Eliodoro?).

L'ultima comunicazione è costituita da un lungo studio di R. Raffaelli (*I* longa *strappati negli ottonari giambici di Plauto e di Terenzio*, pp. 179-222), in cui vengono presi in esame gli 'anapesti strappati' che infrangono la norma di Ritschl: divieto del singolo elemento 'strappato', negli ottonari di Plauto e Terenzio. Dall'attenta *observatio* di Raffaelli risulta che mentre in Plauto su poco meno di 400 occorrenze gli ottonari con questa particolarità sono soltanto due – e per uno dei due non c'è certezza assoluta che si tratti di un ottonario, piuttosto che di due quaternari –, in Terenzio su circa 870 ottonari dieci sono quelli con singolo elemento 'strappato'; mentre dunque gli strappamenti negli ottonari giambici di Plauto sono quasi totalmente assenti, in quelli di Terenzio sono ammessi in tutti i *longa* idonei a tollerarli.

Per concludere, un volume importante in quanto permette di fare il punto su molti aspetti ancora controversi della metrica greca e latina, e stimolante perché apre nuove prospettive nel campo di questa disciplina.

LA METRICA GRECA E LA METRICA DI M. L. WEST

Nel settore delle discipline classiche è tradizione ormai consolidata che alcuni fra i filologi più autorevoli avvertano l'esigenza, nell'ambito della loro attività, di pubblicare un manuale di metrica: è stato così per Hermann, Wilamowitz, Maas e Snell in Germania, per Dain in Francia, per Gentili in Italia, per la Dale in Gran Bretagna (limitatamente ai metri lirici della tragedia e della commedia). Nel solco di questa lunga tradizione si inserisce ora il manuale di metrica di West.

In realtà nel volume di West c'è ben poco di tradizionale. Già ad una prima lettura ci si rende conto che l'impianto dell'opera è senza dubbio nuovo: l'A., invece di seguire il criterio abituale di trattare i singoli versi dividendoli per categorie a seconda del ritmo (i giambi, gli anapesti, i dattili, ecc.), propone un'articolazione per periodi storici successivi secondo un approccio eminentemente diacronico: ad un primo capitolo (I. *The Nature of Greek Metre*, pp. 1-28), in cui si cerca di chiarire i presupposti della metrica greca sia sul piano strettamente cronologico (la metrica indoeuropea) sia su quello metodologico (la prosodia, il ritmo, la terminologia), ne seguono altri quattro (II. *From the Dark Age to Pindar*, pp. 29-76; III. *Drama*, pp. 77-137; IV. *The Later Classical and Hellenistic Period*, pp. 138-161; V. *The Imperial Period*, pp. 162-185), in cui vengono prese in esame le forme metriche proprie dell'epica e della lirica arcaica e tardo-arcaica, del teatro, della poesia ellenistica, di quella dell'età imperiale. Completano il volume una lista di simboli metrici (pp. XI s.), fra i quali degno di nota mi sembra il segno ∫, usato per indicare sinafia con fine di parola dopo la sillaba seguente, una stringatissima appendice sulla metrica latina (pp. 186-190) e un indice strutturato come un glossario in miniatura, che già di per

A proposito di M. L. West, *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press, 1982, pp. XIV + 208.
Recensione apparsa in «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 23, 52 (1986), pp. 149-154.

sé risulterebbe molto utile, ma che diventa addirittura indispensabile per la
150 fruizione di un manuale basato, come vedremo meglio più avanti, su una visione troppo personalizzata della metrica greca.

La struttura che l'A. ha scelto per questo volume, se da un lato presenta l'indubbio merito di fornire al lettore un panorama più chiaro ed articolato della complessa evoluzione subita da alcune forme metriche nel corso dei secoli e della loro maggiore o minore fortuna nei vari periodi storici in cui si articola il libro, dall'altro porta come conseguenza inevitabile l'eccessivo frazionamento nella trattazione dei versi. Accade così che, per esempio, dell'esametro si parla alle pp. 35-39 (epica), 45-46 (elegia), 98 (teatro), 152-157 (poesia ellenistica), 177-180 (poesia dell'età imperiale) e del trimetro giambico alle pp. 39-42 (età arcaica), 81-90 (tragedia, dramma satiresco, commedia), 159-160 (età ellenistica), 182-185 (età imperiale); nonostante una fitta e puntuale rete di rimandi interni, il lettore non sempre riesce ad avere un'idea globale ed unitaria del singolo verso, anzi a volte si ha la sensazione che quasi non si tratti del medesimo schema metrico-ritmico diversamente atteggiato secondo le modalità d'uso dei diversi momenti storici e dei diversi generi letterari.

Ma questo volume è poco tradizionale e fortemente innovatore non solo nella forma; lo è anche nei contenuti, e soprattutto in alcuni criteri di base che hanno ispirato West nell'approccio metodologico e nello studio teorico della metrica greca, con tutte le ovvie conseguenze che questo comporta sul piano dell'analisi concreta delle varie forme metriche. È un modo di considerare e di studiare la metrica molto diverso da quello al quale mi sono sempre attenuto: il dichiararlo esplicitamente mi sembra doveroso nei confronti di West e dei lettori di questa discussione.

Tre sono i punti di maggior dissenso.

1) Se si fondasse solo su questo manuale, un qualsiasi lettore sarebbe indotto a credere che la metrica è una disciplina i cui fondamenti sono stati fissati da pochi, eletti studiosi moderni, quali Maas, la Dale, Snell e, da ultimo, lo stesso West. Questo risultato, a dir poco sconcertante, è una diretta conseguenza da un lato dell'aver voluto teorizzare con vero accanimento l'inutilità, anzi la pericolosità delle teorie metrico-ritmiche elaborate dagli antichi, per cui, per dirla con West, l'odierna *scholarship* deve «emancipate itself from the strait-jacket of traditional doctrine» (p. 28), dall'altro dell'aver voluto ignorare, o comunque minimizzare in ogni modo, i contributi più o meno importanti che alcuni studiosi – molti di questi sono italiani – hanno portato alla conoscenza sia della metrica antica in generale sia di determinate strutture metriche o di specifici passi.

È partendo da questi presupposti che West sancisce la messa al bando di termini come prosodiaco («a worn-out word», p. 199) ed enoplio («I have avoided it in this book», p. 195), solo perché essi indicano delle realtà metriche polimorfe: il loro schema di base, infatti, essendo caratterizzato dall'alternanza di elementi liberi e di tempi forti (x̆̆ – x̆̆ – x̆̆ – e x̆̆ – x̆̆ – x̆̆ – x), può realizzarsi di volta in volta secondo modi e forme differenti sia per numero di sillabe sia per andamento ritmico (anapestico, giambico, anapesto-giambico, giambo-anapestico). Il fatto che già nella seconda metà del V sec. a.C., come l'A. sa bene, Damone (cf. Plat. *Resp.* 400b) e Aristofane (*Nub.* 651) parlassero esplicitamente di ritmo κατ' ἐνόπλιον in contesti che, se interpretati cercando di coglierne fino in fondo tutte le valenze[1], ne evidenziano le peculiarità e le differenze rispetto ad altri ritmi quali quello dattilico o quelli giambico e trocaico, non ha indotto West a riconoscere, almeno in casi come questo (si tratta di autori del V sec. a.C.!), il valore delle teorie degli antichi e a considerare unitariamente sotto il nome di κατ' ἐνόπλιον tutta una serie di versi (l'enoplio, il prosodiaco, il reiziano, ecc.) la cui specificità è quella di essere, al pari di altre sequenze (p. es. il docmio, l'itifallico, ecc.), costruiti non κατὰ μέτρον. Del resto l'A. ha rinunciato anche alla fondamentale distinzione fra versi κατὰ μέτρον e versi non κατὰ μέτρον, una distinzione che aveva trovato largo impiego nel manuale di Bruno Snell, che pure è uno dei suoi autori-guida: per West ogni sequenza è costruita, e quindi è analizzabile, solo κατὰ μέτρον.

151

Come abbiamo già detto, West rifiuta l'uso del termine enoplio (e prosodiaco) soprattutto perché questa medesima denominazione verrebbe impiegata per indicare strutture metriche fra loro diverse; egli non prende neanche in considerazione la possibilità che tali diverse strutture metriche siano in realtà espressione di un *unico* schema metrico di base, quello appunto dell'enoplio (x̆̆ – x̆̆ – x̆̆ – x), e finisce così per dare un nome diverso alle differenti (o addirittura alle medesime!) forme metriche che di volta in volta realizzano quello schema metrico di base. Accade perciò che la forma x̆̆ – ⏑⏑ – ⏑ – x è chiamata ora «hagesichorean», un termine nuovo coniato dall'A. (p. 30 n. 3), ora «cola of the anapaestic-iambic type» (p. 133 a proposito di Eur. *Andr.* 1014, ecc., cf. p. 119 dove Eur. *Alc.* 457 è definito *an ia*$_{\wedge}$); e la forma x – ⏑⏑ – ⏑⏑ x, è indicata ora come «x D x», secondo la simbologia maasiana (p. es. p. 119 a proposito di Eur. *Alc.* 458 e p. 113 a proposito di Eur. *Her.* 1029 e 1032, tutti però in contesti non dattilo-

[1] A questo proposito si veda Pretagostini 1979b [= pp. 113-121 in questo volume].

epitritici), ora addirittura come «r^{d}», cioè reiziano con dattilo inserito (p. 34 a proposito di Sapph. fr. 111, vv. 3, 5 e 6 V., cf. p. 49).

152 2) Un altro elemento caratterizzante di questo volume è la continua, esasperata tendenza a presentare interpretazioni il più possibile omogenee ed uniformi di intere strofi o di singole sequenze metriche, anche a costo di ricorrere, attraverso un uso improprio della acefalia, della anaclasi, della sincope e della catalessi, a processi di 'omogeneizzazione' del tutto forzati, che non sembrano trovare fondamento nella realtà metrico-ritmica dei passi presi in esame. È questo il caso, per esempio, di alcuni componimenti di Simonide (*PMG* 541), Pindaro (*Ol.* 2), Bacchilide (*Dith.* 17 Maehler) (cf. pp. 68 s.), ma anche di alcune strofi di Eschilo (*Ag.* 218 ss. = 228 ss.; *Sept.* 734 ss. = 742 ss.), il cui andamento ritmico è costituito da quelle strutture metriche abitualmente denominate 'metra ex iambis orta': ci troviamo di fronte a sequenze *miste* giambo-trocaico-cretico-coriambiche, la cui peculiarità è appunto la straordinaria varietà ritmica[2]; West le 'legge' invece in chiave ologiambica ipotizzando una massiccia presenza di giambi acefali sincopati e catalettici. E che dire della interpretazione metrica proposta per le prime dieci sequenze del famoso 'chelidonismo' dei Rodî (*PMG* 848)? L'A. non accetta il testo presentato da Bergk e da Page, che dopo lievi emendamenti leggono questi versi come reiziani; egli preferisce conservare il testo tradito e analizza le sequenze come dimetri ionici (p. 147). Ebbene, su dieci occorrenze, neppure una presenta lo schema del *2ion* puro o anaclastico (⏑⏑––⏑⏑––/⏑⏑–⏑–⏑––): per considerarli tali bisogna ipotizzare anche qui tutta una serie di acefalie, contrazioni, sincopi e catalessi, anzi in alcuni casi bisogna ipotizzare nello stesso verso sia la contrazione sia la sincope (––⏑⏑––).

La tendenza ad 'omogeneizzare', ad uniformare quanto più è possibile, non si manifesta solo sul piano della prassi interpretativa, ma anche su quello della teoria: a proposito del trimetro giambico e del tetrametro trocaico catalettico, West afferma che solo per consuetudine l'uno è considerato un verso di natura giambica e l'altro di natura trocaica, ma in effetti «the rhythm is fundamentally the same» (p. 40). Personalmente trovo del tutto fuorviante affermare sul piano teorico e in linea generale che sequenze come ⏓–⏑–⏓–⏑– (2*ia*) e –⏑–⏓–⏑– (2*tr*$_{\wedge}$) sono sostanzialmente uguali perché in fondo la seconda differisce dalla prima solo per la mancanza dell'elemento iniziale; esse in in realtà, pur appartenendo allo stesso genere ritmico, quello

[2] Per questo tipo di sequenze rimando a Pretagostini 1980, pp. 127-133 [= pp. 123-128 in questo volume]; cf. Gentili 1979a, pp. 123-128.

doppio, sono e devono essere considerate nettamente distinte una dall'altra, perché fanno parte di due categorie ritmiche chiaramente opposte: il dimetro giambico della categoria dei ritmi ascendenti, il dimetro trocaico catalettico di quella dei ritmi discendenti. Naturalmente nulla impedisce che in alcuni casi specifici e soprattutto in ragione del contesto metrico-ritmico la sequenza –⏑–⏒–⏑– possa essere interpretata come $_{\wedge}2ia$; ma questo resta un fatto eccezionale, che può essere considerato tale proprio perché *di norma* questa sequenza vale come $2tr_{\wedge}$.

3) Nell'analisi di molti passi l'A. dimostra di accettare in pieno, anzi di estendere anche ad un più vasto numero di forme metriche, il criterio già ampiamente adottato da Snell della *Erweiterung*[3] o, per dirla con West, della «expansion» (p. 32 e *passim*), cioè l'inserimento di *metra* coriambici o dattilici in strutture metriche non solo coriambiche o dattiliche, ma anche di altro ritmo. Ora, se ha un senso applicare questo criterio a sequenze fra loro omogenee, come è per esempio il caso dell'asclepiadeo minore ××–⏑⏑––⏑⏑–⏑–, che può essere considerato un gliconeo con un coriambo inserito (gl^{c}), come si può pensare di analizzare un decasillabo alcaico (–⏑⏑–⏑⏑–⏑–– come ar^{d}, cioè aristofanio, una sequenza di ritmo coriambico, con un dattilo inserito (cf. p. es. p. 47)? E come si può, ricorrendo ancora al criterio della «expansion», interpretare come docmio con un dattilo inserito (δ^{d}) – un *monstrum* sul piano ritmico! – la forma metrica –⏑⏑–⏑⏑–⏑–(p. 113 a proposito di Eur. *Her.* 1030 e 1033), che altro non è che un semplice e classico ibiceo? Ma anche quando l'analisi basata sulla «expansion» non giunge a questi livelli di mistificazione interpretativa, essa può comunque risultare fuorviante, come avviene, per esempio, a proposito di Anacr. 82 Gentili = *PMG* 388: il sistema strofico è costituito da due versi lunghi, che si presentano ora nella forma –⏑⏑––⏑⏑–⏒–⏑–⏒–⏑– ora in quella –⏑⏑––⏑⏑––⏑⏑–⏒–⏑–, e da un dimetro giambico di clausola. I due versi lunghi sono letti da West rispettivamente come ¨*gl ia* e ¨gl^{2c} (pp. 57 s.), cioè gliconeo anaclastico (nome che l'A. dà al dimetro coriambico libero nel secondo *metron*) con coriambo inserito + un *metron* giambico e gliconeo anaclastico con due coriambi inseriti; la lettura metrica tradizionale, che analizza i due versi rispettivamente come dimetro coriambico puro + dimetro giambico e dimetro coriambico puro + dimetro coriambico libero,

[3] Il criterio della *Erweiterung* nell'analisi metrica dei cosiddetti versi eolici è teorizzato da Snell 1977, pp. 50-53 (cf. pp. 44 e 81) dove l'autore precisa che il primo ad applicare questo metodo di analisi è stato Ernst Kapp. Ma anche Körte 1929 adottava il criterio della *Erweiterung* (pp. 49 ss.), cf. Gentili 1950, p. 70.

è senz'altro più affidabile, perché rispetta l'articolazione per *cola* nell'ambi-
154 to dei singoli versi lunghi.

Ma accanto a queste riserve di fondo, non vanno taciuti i pregi e i contributi di questo libro. La ricchezza e la varietà del materiale specificamente preso in esame o anche solo citato ne costituiscono la caratteristica prima e più significativa; purtroppo l'*Index of poets and texts* (pp. 202-208) non fornisce un'immagine adeguata della realtà, perché l'A. si è limitato ad indicare solo i passi di cui propone l'analisi metrica particolareggiata. Numerose pagine, fra le più interessanti e le più chiare, sono dedicate ad aspetti che in altri manuali di metrica sono quasi sempre solo accennati: per esempio i fondamenti della prosodia e del ritmo (pp. 7-25) e la trattazione delle forme metriche dell'età post-alessandrina (pp. 162-185), con considerazioni particolarmente importanti a proposito del passaggio dalla metrica quantitativa a quella accentuativa. Molto felici risultano alcune osservazioni puntuali, come quella che, nella stragrande maggioranza dei casi di cesura mediana nel 3*ia* dei tragici, essa ricorre dopo una parola elisa (p. 83), o quella sulla diversità fra il sistema strofico dei canti della lirica arcaica e il sistema strofico, più vario, complesso ed articolato, delle parti liriche della tragedia e della commedia (pp. 78-80); come pure di rilievo sono la presa di posizione a favore della presenza di sequenze docmiache già nella lirica corale (p. 62) e la decisa affermazione che l'uso della simbologia maasiana nell'analisi dei dattilo-epitriti è solo un più agile sistema descrittivo di quelle sequenze, non certo un nuovo criterio interpretativo (p. 70).

Il volume si presenta in una veste editoriale particolarmente elegante e molto ben curata. Rarissime sono le sviste tipografiche: a p. 63 al quarto verso dell'epodo bisogna leggere 2*ia*‸ ‸⏕*ia* invece di 2*ia*‸ ⏕*ia*; a p. 124 nello schema metrico di Aristoph. *Av.* 333 ss. alla terza sequenza bisogna leggere –⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑–| invece di –⏑⏑⏑⏑⏑⏑–|; a p. 147 nel primo verso di *PMG* 876c si deve leggere ‸⏕*ia* ∫ *ch* | *ia* e non ⏕*ia* ∫ *ch* | *ia*. A questa medesima categoria va senz'altro ascritto lo strano errore di p. 169. Nella prima parte della pagina si parla di versi ionici, poi c'è un titolo di paragrafo che indica *Paeonic*; *anapaestic*; *spondaic*. Il paragrafo inizia così: «These derivatives of ionic are the only forms of quantitative 'lyric' verse ... ». È ovvio che il titolo del paragrafo è fuori posto e va trasferito al primo capoverso di p. 170.

Ma forse l'errore è uno scherzo spiritoso della dea della metrica, adirata con West per la sua esagerata tendenza ad 'omogeneizzare', ad assimilare tutto. Ecco allora che per mano di un ignoto tipografo perfino *paeonic*, *anapaestic*, *spondaic* diventano *derivatives of ionic*.

I METRI DELLA COMMEDIA POSTARISTOFANEA

L'animo dello studioso che si accinge a compiere una ricerca sui metri della commedia postaristofanea, qui intesa come ricerca sui metri della commedia di mezzo, è in larga misura pregiudizialmente condizionato dalla ben nota affermazione di Platonio secondo cui la struttura della commedia di mezzo è simile a quella dell'*Eolosicone* di Aristofane, degli *Odissei* di Cratino e di moltissime commedie antiche che non hanno né canti corali né parabasi[1].

Infatti, se per ipotesi si prendesse a valore facciale la decisa asserzione di Platonio, sembrerebbe che, messi da parte il trimetro giambico e i tetrametri catalettici (trocaico, giambico e anapestico), non ci sia quasi sufficiente materiale per condurre un'indagine, tenuto conto del fatto che, almeno a stare all'*exemplum* fornito dalle commedie di Aristofane, proprio le parti corali sono il più grande serbatoio di metri, ben più consistente di quello rappresentato dalle monodie e dagli amebei fra attori e Coro.

Rispetto ad una lunga tradizione di studi che considera l'opinione di Platonio destituita di ogni fondamento[2], se ne tenta oggi da parte di Franca Perusino una sostanziale rivalutazione, nel senso che le parole di Platonio starebbero a significare non la totale mancanza di sezioni corali che siano parte integrante della struttura del dramma, ma un loro drastico ridimensionamento, fino a ridursi alla sola parodo[3]; tuttavia anche in questa nuova prospettiva non bisogna comunque lasciarsi condizionare più di tanto dalla recisa affermazione dell'autore del Περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν, perché,

«Dioniso», 57 (1987), pp. 245-268.

[1] Platon. *De diff. com.* 35-38 Perusino: τοιοῦτος οὖν ἐστιν ὁ τῆς μέσης κωμῳδίας τύπος, οἷός ἐστιν ὁ Αἰολοσίκων Ἀριστοφάνους καὶ οἱ Ὀδυσσεῖς Κρατίνου καὶ πλεῖστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε χορικὰ οὔτε παραβάσεις ἔχοντα.

[2] Questa tradizione è culminata nel lavoro di Bertan 1984, cui rinvio per la bibliografia precedente.

[3] Perusino 1987, pp. 71-72 e 80-81.

contrariamente a quanto si potrebbe pensare e come risulterà evidente dall'esame di alcuni frammenti, nella commedia di mezzo il drastico ridimensionamento delle parti corali[4] non comporta affatto una metrica povera e monocorde, ma al contrario lascia spazio ad una versificazione abbastanza varia e differenziata.

Procediamo dunque all'esame di quei frammenti il cui schema metrico non sia identificabile come trimetro giambico o come tetrametro catalettico (trocaico, giambico o anapestico), avvertendo che, dopo il loro reperimento[5], per comodità sono stati ordinati a seconda della categoria metrico-ritmica cui sono riconducibili.

La prima categoria, senza dubbio la più numerosa, è quella dei frammenti costituiti da sequenze anapestiche, o più precisamente da sistemi di dimetri anapestici. Sono stati individuati ben ventuno frammenti – sei 247 di Antifane[6], due di Anassandride[7], tre di Eubulo[8], cinque di Efippo[9] ed uno ciascuno di Filetero[10], Anassila[11], Epicrate[12], Alessi[13] e Mnesimaco[14]. Poiché non pochi di questi frammenti presentano un numero consistente di sequenze, questo ci consente alcune fondate considerazioni di carattere metrico. Le lunghe serie di dimetri anapestici possono presentarsi o articolate in vari sistemi delimitati ciascuno da un paremiaco di clausola, come avviene per esempio in Anassandride, fr. 42 K.-A. (4 sequenze anapestiche + paremiaco, 16 sequenze anapestiche + paremiaco, 6 sequenze anapestiche + paremiaco, 39 sequenze anapestiche + paremiaco, 2 sequenze anapestiche), o in una ininterrotta successione di dimetri e monometri in cui il paremiaco compare solo alla fine, come è nel caso di Mnesimaco, fr. 4 K.-A. (ben 64 sequenze anapestiche chiuse da un paremiaco). Tuttavia non sempre la serie

[4] Per il problema relativo alla presenza e alla funzione del coro nella commedia di mezzo, oltre al già citato volume di Perusino 1987, pp. 61-84, si vedano anche Maidment 1935; Webster 1970, pp. 56-67 e, da ultimo, Hunter 1979, con ampia bibliografia sull'argomento.

[5] Nel reperimento del materiale mi sono state di valido aiuto le dottoresse Ester Cerbo e Margherita Bertan, alle quali va la mia gratitudine.

[6] Frr. 90 (dal Δύσπαρτος), 91 (dalla Δωδωνίς), 130 e 131 (dal Κύκλωψ), 170 (dall'Οἰνόμαος ἢ Πέλοψ), 295 (da una commedia sconosciuta) K.-A.

[7] Frr. 28 (dal Λυχοῦργος), 42 (dal Πρωτεσίλαος) K.-A.

[8] Frr. 63 (dai Λάκωνες ἢ Λήδα), 77 (dall'Ὀρθάννης), 136 (da una commedia sconosciuta) K.-A.

[9] Frr. 1 (dall'Ἄρτεμις), 5 (dal Γηρυόνης), 12 e 13 (dal Κύδων), 19 (dal Πελταστής) K.-A.

[10] Fr. 10 K.-A. (dai Λαμπαδηφόροι).

[11] Fr. 18 K.-A. (dal Λυροποιός).

[12] Fr. 10 K.-A. (da una commedia sconosciuta).

[13] Fr. 167 K.-A. (dall' Ὀλυνθία).

[14] Fr. 4 K.-A. (dallo Ἱπποτρόφος).

anapestica è chiusa dal paremiaco; nel fr. 130 K.-A. di Antifane dal Κύκλωψ la funzione di clausola, anche verbale, dell'ultima sequenza – in quanto essa è riassuntiva del lungo elenco di leccornie che immediatamente precede (τῶν τοιούτων μηδὲν ἀπέστω, «di tali cose non manchi nulla») – ci induce a credere che la successione costituita da nove sequenze anapestiche è realmente conclusa e che la fine del frammento non è determinata dal brusco interrompersi della citazione: ebbene in questo caso l'ultima sequenza è un dimetro anapestico acataletto. Questa caratteristica del dimetro anapestico usato come clausola è già presente in alcune serie anapestiche di Aristofane[15]; ma quelli erano dimetri anapestici sicuramente lirici[16], mentre questi dimetri anapestici del *Ciclope* di Antifane, come del resto tutti gli 248 altri che abbiamo già citato, sono sicuramente recitati. A questo proposito particolarmente significativo è il fr. 10 K.-A. di Epicrate: è un lungo dialogo quasi tutto in dimetri anapestici presumibilmente fra due soli personaggi, uno che fa domande e chiede notizie sull'insegnamento impartito nell'Accademia, l'altro che fornisce risposte, dalle quali traspare una gustosa presa in giro del metodo cognitivo attraverso la distinzione per generi. Se colui che fa domande è sempre il medesimo personaggio, allora risulta degno di nota il fatto che una prima volta (vv. 1-7) la domanda è formulata in dimetri anapestici, mentre la seconda volta (vv. 18-19) è formulata in trimetri giambici e poi di nuovo in dimetri anapestici (vv. 30-31). Risulta chiaro che la funzione del dimetro anapestico e del trimetro giambico, nell'ambito dell'economia drammaturgica di questo frammento, è la medesima e il passaggio da un metro all'altro non sta più ad evidenziare un qualsiasi stacco nella situazione scenica o nel tipo di *performance*, come invece avveniva in Aristofane. In altri termini la variazione metrico-ritmica dimetro anapestico / trimetro giambico ormai non è più significante ai fini del tipo di resa.

La maggior parte di questi sistemi anapestici sono di argomento culinario, una delle tematiche abituali della commedia di mezzo[17]. Anche se eccezionalmente potevano essere destinati al canto, come è dimostrato da Aristofane, *Eccl.* 1169 ss., dove però sono impiegati i dattili lirici, di norma i lunghi elenchi di cibi pronti per essere cucinati o per essere portati al banchetto si adattavano molto bene a quelle che erano le caratteristiche formali dello πνῖγος, un particolare tipo di recitazione che si applicava già ad alcuni

[15] Si vedano, per esempio, *Av.* 257, 1400; *Ran.* 377 = 382.

[16] Sulla distinzione fra dimetri anapestici lirici e non lirici nelle commedie di Aristofane rimando a Pretagostini 1976 [= pp. 25-50 in questo volume].

[17] Per le descrizioni di banchetto come una delle scene tipiche della commedia si veda Fraenkel 1912. Le considerazioni relative alla commedia di mezzo sono alle pp. 21-31.

249 dei sistemi anapestici della commedia antica[18]. Su ventuno frammenti in dimetri anapestici, ben nove[19], quasi la metà, contengono liste di questo tipo che potevano dar luogo ad altrettanti πνίγη. Sul piano dei contenuti una segnalazione particolare, soprattutto in riferimento a quanto abbiamo detto all'inizio sulla presenza del Coro nella commedia di mezzo, merita il fr. 91 K.-A. di Antifane dalla Δωδωνίς costituito da sequenze che sembrano essere anapesti di annuncio dell'ingresso del Coro[20].

E passiamo alla seconda categoria, in cui sono stati raccolti gli esametri dattilici. Anche questa è una categoria abbastanza ampia in quanto ben otto frammenti – due di Antifane[21], uno di Anassandride[22], due di Eubulo[23], uno di Cratino il Giovane[24], due di Alessi[25] – documentano l'uso κατὰ στίχον di esametri dattilici, come è reso certo dal fatto che in ognuno di questi frammenti ricorrono almeno due esametri, uno di seguito all'altro. In questa categoria va forse compreso anche il problematico fr. 27 K.-A. di Eubulo dal Διονύσιος, che è costituito da un solo verso[26]. La notevole fortuna dell'esametro nella commedia di mezzo non deve suscitare eccessiva meraviglia, quando si pensi all'importanza che questo tipo di commedia riservò agli indovinelli[27], con tutto il corredo di equivoci che essi determinavano, e in

250 generale alla parodia dello stile oracolare, continuando ed arricchendo una tradizione ben attestata già nella commedia antica[28]. Il metro tradizionale degli oracoli e degli enigmi era, come si sa, l'esametro[29]; si spiega così la

[18] Lo πνῖγος o μακρόν, una delle sette parti della parabasi della commedia antica, secondo la testimonianza di Efestione (p. 73, 4 Consbruch), era recitato senza prendere fiato (ἀπνευστί).

[19] Antiph. frr. 130, 131, 295 K.-A.; Anaxandr. fr. 42, 38-66 K.-A.; Eub. fr. 63 K.-A.; Ephipp. fr. 12, 13 K.-A.; Alex. fr. 167, 11-16 K.-A.; Mnesim. fr. 4, 29-49 K.-A.

[20] Cf. Webster 1970, p. 60. Secondo Maidment 1935, p. 22, anche dal fr. 4 K.-A. di Mnesimaco si potrebbe evincere uno sviluppo nell'azione della commedia che comporti la presenza del Coro; ma questa ipotesi è respinta da Hunter 1979, p. 38 n. 77.

[21] Frr. 192 (dal Πρόβλημα), 194 (dalla Σαπφώ) K.-A.

[22] Fr. 51 K.-A. (dal Φαρμακόμαντις).

[23] Frr. 106, 107 K.-A. (dallo Σφιγγοκαρίων).

[24] Fr. 8 K.-A. (dai Τιτᾶνες).

[25] Frr. 22 (dall' Ἀρχίλοχος), 262 (dallo Ψευδόμενος) K.-A.

[26] Per un'ampia disamina dei problemi concernenti questo frammento si veda Hunter 1983, pp. 121-122.

[27] Questo fenomeno era stato messo in luce già da Meineke 1839-1857, I, pp. 277-278, cf. Hunter 1983, pp. 200-201.

[28] Per la parodia degli oracoli e dello stile oracolare nella commedia antica è sufficiente citare Aristoph. *Eq.* 193-212 e 1011-1095; *Pax* 1052-1126; *Av.* 959-991; *Lys.* 767-780.

[29] A proposito dell'impiego dell'esametro negli oracoli Rossi 1981, p. 204, giustamente definisce «naturale» la scelta prevalente di questo verso.

massiccia presenza di questo verso nella commedia di mezzo. A riprova della validità di questa considerazione sta il fatto che, su nove frammenti in esametri, sette, cioè più dei due terzi, o contengono un indovinello – i due di Antifane[30] e i due di Eubulo dallo Σφιγγοκαρίων[31] – o sono parodia di linguaggio oracolare – quello di Cratino il Giovane[32], quello di Eubulo dal Διονύσιος[33] e forse uno dei due di Alessi[34]. Non sono riconducibili alla dimensione enigmatico/oracolare solo due frammenti in esametri κατὰ στίχον, quello di Anassandride[35] e l'altro dei due di Alessi[36]. Il primo sembra essere di argomento culinario, ma appartiene ad una commedia in cui la tematica enigmatico/oracolare, almeno a stare al Φαρμακόμαντις del titolo, doveva certamente avere un qualche spazio; il secondo, proveniente dalla commedia intitolata Ἀρχίλοχος, è una solenne invocazione, forse parodica, al poeta di Paro, cui segue un elogio dell'isola. I frammenti un po' più lunghi[37], che ci hanno conservato non solo gli indovinelli ma anche parte del dialogo in cui essi erano inseriti, dimostrano che l'articolazione metrica fra l'indovinello e il resto del dialogo è sempre molto netta e precisa: solo l'indovinello vero e proprio è in esametri dattilici, mentre il resto del dialogo, anche la parte che serve a spiegare l'indovinello, è negli abituali trimetri giambici. In questi frammenti l'uso dell'esametro, dunque, delimita il confine dell'indovinello in maniera più marcata di come avviene, per esempio, in Aristofane *Eq.* 1051-1060 e 1080-1095, dove l'impiego dell'esametro si estende molto al di là degli oracoli propriamente detti, fino ad interessare una larga porzione del dialogo che verte sulla loro interpretazione. Un confronto fra esametri della commedia di mezzo ed esametri delle commedie di Aristofane si può instaurare anche per quanto attiene al trattamento di muta + liquida. White sulla base di una amplissima documentazione ha stabilito che in Aristofane esso è alterno e che le due tendenze (allungamento della sillaba o mantenimento della quantità breve della vocale) praticamente si

251

[30] Frr. 194, 196 K.-A.

[31] Frr. 106, 107 K.-A., per il secondo dei quali l'interpretazione a sfondo sessuale riproposta da Henderson 1975, pp. 126 e 129 s., si fonda proprio sull'uso di un linguaggio metaforico ed enigmatico, che alluderebbe al pene e ai testicoli; di diverso parere Bain 1984, p. 210.

[32] Fr. 8 K.-A.

[33] Fr. 27 K.-A.

[34] Fr. 262 K.-A. (dallo Ψευδόμενος). Anche secondo Perusino 1979, p. 134, questi versi sulla brevità della carriera di un parassita potrebbero risalire ad un oracolo.

[35] Fr. 51 K.-A.

[36] Fr. 22 K.-A.

[37] Antiph. frr. 192, 194 K.-A.; Eub. fr. 106 K.-A.

equivalgono[38]; sostanzialmente identica è la situazione negli autori della commedia di mezzo: se è vero, come ha notato Hunter[39], che in Eubulo abbiamo casi di mantenimento della quantità breve della vocale[40], è anche vero che sono reperibili casi di allungamento[41].

Ma l'esametro nella commedia di mezzo non viene impiegato solo κατὰ στίχον; ricorre anche in composizioni epodiche. Tale infatti è il distico elegiaco del fr. 147 K.-A. di Antifane dal Μελανίων, un frammento facilmente riconducibile alla sfera simposiale:

τοῦτον ἐγὼ κρίνω μετανιπτρίδα τῆς Ὑγιείας
πίνειν ζωροτέρῳ χρώμενον οἰνοχόῳ.

L'impiego di questa struttura metrica da parte di Antifane è tanto più interessante se si pensa che in tutto Aristofane essa compare una sola volta (*Pax* 1298-1299), per di più nella citazione dei primi due versi di un frammento di Archiloco[42]. Del resto il distico elegiaco è molto raro anche in tragedia, se è vero che è presente solo nell'*Andromaca* di Euripide (vv. 103-116) nella parte conclusiva del prologo, dove la protagonista si lamenta delle sue sventure passate e presenti. La sicura resa non lirica di questi distici elegiaci[43] suffraga l'ipotesi che anche il distico elegiaco fr. 147 K.-A. di Antifane non fosse destinato al canto, ma alla recitazione da parte di un personaggio nell'ambito di una scena che doveva riprodurre un momento di vita simposiale.

Ancora in una struttura epodica, ma questa volta in unione con l'itifallico, l'esametro ricompare nel fr. 34 K.-A. di Eubulo dall' Ἠχώ, frammento costituito da tre versi, un esametro, un itifallico (–⏑–⏑––) e ancora un esametro:

νύμφα ἀπειρόγαμος τεύτλῳ περὶ σῶμα καλυπτά
λευκόχρως παρέσται

[38] White 1912, p. 365.

[39] Hunter 1983, p. 207.

[40] Cf. Eub. frr. 106 K.-A., 4 ἄ' τρωτος e 24(26) οἱ δὲ' πλανῶνται; 107, 1 K.-A. κύ κλῳ; 27 K.-A. Προ' κλέους.

[41] Eub. fr 106 K.-A., 1 ἄγ' λωσσος, 22 (24) τετ' ρημένον e διαπ' ρό; cf. Antiph. fr. 192, 1 K.-A. ἀμφίβ' ληστρον; Alex. fr. 262, 2 K.-A. πολιοκ' ροτάφῳ.

[42] Archil. fr. 8, 1-2 T. = 5, 1-2 W.

[43] Costituiscono infatti una sorta di sezione modulante, molto probabilmente in *parakataloge*, fra i trimetri giambici che precedono (vv. 1-102), sicuramente recitati, e i versi immediatamente seguenti, senza dubbio lirici, del canto della parodo (vv. 117-146), che non a caso si apre proprio con un esametro dattilico.

ἔγχελυς, ὦ μέγα μοι μέγα σοι φῶς – ⏑ ἐναργές.

Con un linguaggio parodico di quello tradizionale degli epitalami – e questo può giustificare l'uso dell'esametro – vi si tessono le lodi dell'anguilla avvolta nelle foglie di barbabietola, uno dei piatti più ricercati della cucina ateniese, come ci testimonia Aristofane[44]. L'associazione di esametro e itifallico non è estranea al dramma antico: la ritroviamo infatti nella prima coppia strofica della parodo dell'*Andromaca* di Euripide (vv. 117 ss. = 126 ss.). Ma mentre in quest'ultimo caso ovviamente non sussistono dubbi sulla resa lirica della struttura epodica da parte del Coro, altrettanto non si può dire per il frammento di Eubulo; anzi, come per il distico elegiaco fr. 147 K.-A. di Antifane, anche qui è ipotizzabile una resa non lirica da parte di un attore[45]. 253

Dal punto di vista metrico apparentemente molto simile a questo è un altro frammento di Eubulo, fr. 137 K.-A., che si articola in quattro versi:

οὗτοι ἀνιπτόποδες χαμαιευνάδες ἀερίοικοι,
ἀνόσιοι λάρυγγες,
ἀλλοτρίων κτεάνων παραδειπνίδες, ὦ λοπαδάγχαι
λευκῶν ὑπογαστριδίων.

I primi tre versi sono costituiti da un esametro, un itifallico e di nuovo un esametro, a cui non segue però, come ci si potrebbe aspettare, un altro itifallico, ma la sequenza λευκῶν ὑπογαστριδίων. Se il testo del v. 4 è sano e all'inizio non deve essere supplito, come suggerisce Meineke[46], un τῶν, che trasformerebbe il verso nella parte iniziale di un altro esametro dattilico, ci troviamo in presenza di un prosodiaco (––⏑⏑–⏑⏑–). Il ricorrere del prosodiaco, una sequenza che appartiene alla categoria metrico-ritmica dei κατ' ἐνόπλιον, induce a riconsiderare in questa chiave anche i due esametri che precedono, proponendone un'interpretazione come *hemiepes* maschile (–⏑⏑–⏑⏑–) + enoplio (⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑––). In questo modo la struttura metrica del fr. 137 K.-A. di Eubulo risulterebbe essere quella dei κατ' ἐνόπλιον-epitriti, così come essi appaiono nelle loro forme più semplificate. Del resto il contenuto del frammento, un'apostrofe molto critica nei confronti di alcuni individui trasandati e sciatti, ma particolarmente amanti

[44] Aristoph. *Ach*. 880-894 e *Pax* 1005-1014.

[45] Più sfumata l'opinione di Hunter 1983, p. 126, che, pur citando altri casi in cui sequenze dattiliche miste ad altri ritmi «were almost certainly delivered solo», a proposito di questo frammento afferma che non ci sono elementi che facciano propendere per una sua attribuzione al Coro o a un attore. Analogo è l'atteggiamento di Webster 1970, p. 61.

[46] Meineke 1839-1857, III, p. 270.

delle altrui mense, e che proprio per queste caratteristiche non è azzardato identificare come seguaci della filosofia cinica[47], permette un raffronto con
254 i frammenti dei *Meliambi* di Cercida di Megalopoli[48], poeta vissuto circa un secolo dopo Eubulo, le cui tematiche sono quelle consuete della diatriba cinica. I *Meliambi*, che erano destinati alla recitazione[49], sono scritti in κατ' ἐνόπλιον-epitriti, secondo una struttura metrica piuttosto semplice e stilizzata. Anche su questo piano dunque il confronto con il fr. 137 K.-A. di Eubulo diventa imprescindibile e rafforza sensibilmente l'ipotesi di una sua interpretazione per κατ' ἐνόπλιον-epitriti. Naturalmente anche accettando questa proposta interpretativa si può ipotizzare una resa non lirica di questi versi, proprio come avveniva per i *Meliambi* di Cercida[50].

Sequenze di ritmo κατ' ἐνόπλιον compaiono anche in altri tre frammenti, rispettivamente di Antifane[51], di Alessi[52] e di Anassila[53]. Nel primo, quello di Antifane, costituito da sei sequenze, si alternano due forme metriche, secondo lo schema a ‖ b ‖ a ‖ a ‖ b ‖ b ‖ :

εἶτ' ἐπεισῆγεν χορείαν ἢ τράπεζαν δευτέραν,
καὶ παρέθηκε γέμουσαν πέμμασι παντοδαποῖς.
ὡς δ' ἐδείπνησαν, συνάψαι βούλομαι γὰρ τὰν μέσῳ,
καὶ Διὸς σωτῆρος ἦλθε θηρίκλειον ὄργανον,
5 τῆς τρυφερᾶς ἀπὸ Λέσβου σεμνοπότου σταγόνος
πλῆρες, ἀφρίζον, ἕκαστος δεξιτερᾷ δ' ἔλαβεν.

La prima sequenza è un tetrametro trocaico catalettico, la seconda si presenta come una struttura composta da un *hemiepes* maschile + un prosodiaco (o anche da un *hemiepes* femminile + un *hemiepes* maschile), la cui associazione dà luogo ad un verso – apparentemente un esametro
255 dattilico catalettico – ben noto ai metricologi antichi, che lo chiamarono difilio o cherileo o angelico (–⏑⏑–⏑⏑––|–⏑⏑–⏑⏑–)[54]. È un verso molto

[47] Hunter 1983, pp. 228-229.

[48] Cerc. frr. 1-3; 5-7; 60-61 Lomiento.

[49] Si veda a questo proposito la precisa puntualizzazione di Gerhard 1921, col. 301. Importanti considerazioni su alcune caratteristiche della metrica di Cercida sono contenute nel saggio di Gentili 1988a, pp. 96 ss.

[50] Del tutto diversa, ma non motivata, l'opinione di Webster 1970, p. 61, secondo il quale il frammento potrebbe essere corale.

[51] Fr. 172 K.-A. (dagli Ὅμοιοι).

[52] Fr. 137 K.-A. (dalla Λευκάδια ἢ Δραπέται).

[53] Fr. 12 K.-A. (dalla Κίρκη).

[54] Plot. Sac. *GL* VI, p. 507, 19 ss.; cf. Mar. Vict. (Aphth.) *GL* VI, p. 110, 21 ss.; Diom. *GL* I, p. 512, 23 ss.

antico che compare già nei κατ᾽ ἐνόπλιον di Stesicoro[55]; lo ritroviamo nelle commedie di Aristofane, per esempio nell'ultima sequenza dell'amebeo lirico fra Socrate e il Coro nelle *Nuvole* (v. 475), dove lo scolio eliodoreo *ad loc.* lo individua appunto come cherileo[56]. In questi difili o cherilei del fr. 172 K.-A. di Antifane c'è costante fine di parola dopo la prima sillaba del prosodiaco. Nel frammento viene descritto da parte di un personaggio che resta anonimo un momento particolare di un sontuoso banchetto. Sia l'argomento, sia il metro (soprattutto la presenza del difilio) fanno immediatamente pensare al Δεῖπνον di Filosseno di Leucade[57]. Tuttavia quello che qui mi preme mettere in luce è il fatto che da un lato l'interfungibilità del difilio con il tetrametro trocaico catalettico, dall'altro la sua struttura molto formalizzata con costante fine di parola dopo la prima sillaba del prosodiaco inducono a ritenere che questi fossero versi recitati, non cantati[58].

Anche il fr. 132 K.-A. di Alessi

> χορδαρίου τόμος ἧκεν καὶ περικομμάτιον

presenta un difilio, ed anche in questo caso l'argomento sembra essere di carattere culinario/simposiale.

Con il fr. 12 K.-A. di Anassila dalla Κίρκη restiamo sempre nell'ambito del ritmo κατ᾽ ἐνόπλιον-epitrito, ma l'aspetto metrico dei due versi che la tradizione ci ha conservato è più articolato:

> τοὺς μὲν ὀρειονόμους ὑμῶν ποιήσει δέλφακας ἠλιβάτους,
> τοὺς δὲ πάνθηρας, ἄλλους ἀγρώστας λύκους,
> λέοντας.

256

Il primo verso è composto da tre *cola,* due *hemiepe* maschili intervallati da un reiziano di cinque sillabe (––⏑––), il secondo è un tetrametro cretico. La sequenza iniziale, secondo la simbologia maasiana D–e–D, è una delle strutture fondamentali dei κατ᾽ ἐνόπλιον-epitriti, già individuata dagli antichi metricologi, che le attribuirono il nome di platonico[59]; ricorre, oltre che nei lirici corali, anche nella commedia antica, per esempio in Platone comico[60]. Non abituale è, invece, la sua associazione con il tetrametro creti-

[55] Stesich. *PMGF* 212, 1 e *SLG* 88-132, str. 4.
[56] Per il testo dello scolio eliodoreo si veda White 1912, pp. 408-409.
[57] Philox. Leuc. *PMG* 836 a-f. Il difilio compare, per esempio, ai vv. 27 e 34 del fr. 836 b.
[58] Hunter 1979, p. 36 ritiene, invece, che il frammento facesse parte di una monodia.
[59] Cf. Hephaest. p. 51, 8 ss. Consbruch.
[60] Fr. 96 K.-A.

co, una sequenza che soprattutto nelle prime commedie di Aristofane viene spesso impiegata nei canti corali in lunghe serie omoritmiche[61]. Dal contenuto del fr. 12 K.-A. di Anassila si deduce invece che questi versi vanno con ogni probabilità attribuiti ad un personaggio singolo che sta raccontando ad un gruppo di persone – v. 1 ὑμῶν, forse il Coro costituito dai compagni di Odisseo[62]? – a quali trasformazioni li sottoporrà la maga. A questo punto le ipotesi sono due: o si deve pensare che questi versi fossero cantati da un attore, e che quindi siamo in presenza di una monodia[63], oppure si deve ammettere la possibilità che, nonostante siano versi lirici, venissero semplicemente recitati.

Il metro cretico-peonico compare anche in un frammento di Eubulo, il 111 K.-A. dalle Τίτθαι, questa volta in una serie omoritmica di tre tetrametri cretici, con numerosissime sostituzioni del peone in luogo del cretico:

ὡς γὰρ εἰσῆλθε τὰ γερόντια τότ᾽ εἰς δόμους,
εὐθὺς ἀνεκλίνετο· παρῆν στέφανος ἐν τάχει·
ᾔρετο τράπεζα, παρέκειθ᾽ ἅμα τετριμμένη
μᾶζα χαριτοβλέφαρος.

Ancora una volta si tratta di un frammento di argomento simposiale, in
257 cui vengono descritte le fasi iniziali di un banchetto. Anche in questo caso mi sembra sia da escludere, come giustamente fa Hunter[64], l'attribuzione al Coro; non resta dunque che l'alternativa fra monodia o recitazione secca.

E passiamo ora alla categoria cui sono riconducibili i frammenti con versi di natura coriambica. Il fr. 6 K.-A. di Nicostrato dall'Ἄντυλλος, in cui il locutore usa la prima persona singolare, presenta due gliconei preceduti da un epitrito trocaico, che potrebbe essere il secondo *metron* di un dimetro coriambico libero (< –⏑⏑– > –⏑––):

οὔποτ᾽ αὖθις
σηπίαν ἀπὸ τηγάνου
τολμήσαιμι φαγεῖν μόνος.

[61] È sufficiente citare *Ach.* 208-218 = 223-233, 665-675 = 692-702, 971-986 = 987-999 (con un 4*tr*$_\wedge$ di clausola); *Eq.* 303-313 = 382-390 (con due 4*tr*$_\wedge$ finali).

[62] Se ὑμῶν si riferisce ai coreuti, allora il frammento non può essere attribuito al Coro, come fa Webster 1970, p. 61.

[63] È questa l'ipotesi formulata da Hunter 1979, p. 36.

[64] Hunter 1979, p. 36 n. 65; Hunter 1983, p. 212. Diametralmente opposta l'opinione di Webster 1970, p. 61, il quale considera il frammento corale.

Poiché il locutore, usando la prima persona singolare, afferma che non oserebbe mai più mangiare una seppia *da solo* (μόνος), l'ipotesi più probabile è che questi versi non appartengano ad un canto corale, ma ad una monodia d'attore[65]. In alternativa, tenendo conto del fatto che la tematica culinaria, come abbiamo visto da alcuni frammenti precedenti, sembra adattarsi molto bene al tipo di resa sicuramente non lirica dei sistemi anapestici, non mi sentirei di escludere, sulla base dell'affinità degli argomenti, la possibilità che anche queste sequenze coriambiche venissero solo recitate.

Ma la categoria dei frammenti in metro coriambico non si esaurisce qui. Essa annovera ancora il fr. 2 K.-A. di Timocle dal Βαλανεῖον,

καὶ τὸ γλωττοκομεῖον βαλανεύεται,

molto oscuro per quanto riguarda il senso, ma facilmente identificabile come asclepiadeo minore (–⏑–⏑⏑––⏑⏑–⏑–) per quanto riguarda il metro, e il fr. 13 K.-A. di Anassila, anche questo dalla Κίρκη come il fr. 12 K.-A. esaminato in precedenza,

δεινὸν μὲν γὰρ ἔχονθ' ὑός
ῥύγχος, ὦ φίλε Κινησία.

Delle due sequenze di cui è composto, la prima è un gliconeo (–––⏑⏑–⏑–), la seconda un ipponatteo con un cretico in luogo del consueto baccheo finale (–⏑–⏑⏑––⏑–). Il contenuto è molto simile a quello del fr. 12 K.-A.: qualcuno, rivolgendosi direttamente a un personaggio di nome Cinesia, commisera la condizione di chi, dopo la trasformazione cui lo ha sottoposto la maga Circe, si ritrova con un grugno di porco. Proprio la similarità del contenuto induce ad immaginare una possibile contestualità dei due frammenti, e quindi che il loro tipo di resa fosse il medesimo. Anche per il fr. 13 K.-A., dunque, la scelta verterebbe fra canto monodico o recitazione da parte dell'attore[66].

258

Per considerare conclusa la categoria dei versi di natura coriambica non resta che occuparsi dei due frammenti di Alessi nei quali viene impiegato, certamente nel fr. 239 K.-A. dal Τροφώνιος, con molta probabilità nel fr. 209 K.-A. dal Σικυώνιος, l'eupolideo, che è una forma di tetrametro coriambico catalettico, libero nel primo e nel terzo *metron* (xxxx–⏑⏑–xxxx–⏑–). È un verso presente già nella commedia antica, come documentano alcuni

[65] Così Webster 1970, p. 61, che definisce il frammento «an actor's solo».

[66] Sia Webster 1970, p. 61 sia Hunter 1979, p. 36 ritengono, invece, che il frammento sia corale.

frammenti di Cratino, di Eupoli, di Ferecrate[67], ma soprattutto i vv. 518-562 delle *Nuvole* di Aristofane, che costituiscono la parabasi propriamente detta della commedia (recitata dal corifeo) e dove l'eupolideo viene impiegato in luogo del tradizionale tetrametro anapestico catalettico. Anche il fr. 239 K.-A. di Alessi ha certamente attinenza con il coro, in quanto al v. 5 contiene l'invito rivolto ad un gruppo non meglio identificato di uomini a deporre i mantelli (γυμνοῦθ' αὑτοὺς θᾶττον ἅπαντες), proprio come avveniva nei *kommatia* delle parabasi degli *Acarnesi* (v. 627) e della *Pace* (vv. 729-730), evidentemente perché i coreuti potessero essere più liberi nei movimenti di danza[68]. Tuttavia che gli eupolidei del Τροφώνιος di Alessi possano essere assegnati al corifeo mi sembra piuttosto improbabile, visto che l'invito è
259 formulato in seconda persona plurale e non in prima, come sarebbe stato legittimo attendersi, se esso fosse stato recitato dal corifeo, e come infatti regolarmente avviene, per esempio, nei due passi di Aristofane appena citati. Non resta che ipotizzare l'attribuzione di questi eupolidei ad un attore che si stia rivolgendo al Coro, una situazione in qualche modo analoga a quella del *Pluto* di Aristofane (vv. 316-317), in cui Carione invita il Coro a cessare dai suoi σκώμματα[69].

La categoria dei dattili lirici è rappresentata da due frammenti di Eubulo, entrambi dalle Στεφανοπώλιδες, i frr. 102-103 K.-A. Nel primo frammento

ὦ μάκαρ ἥτις ἔχουσ' ἐν δωματίῳ
στρουθίον ἀεροφόρητον
λεπτότατον περὶ σῶμα συνίλλεται
†ἡδυπότατον† περὶ νυμφίον εὔτριχα,
5 κισσὸς ὅπως καλάμῳ περιφύεται
†αὐξόμενος ἔαρος† ὀλολυγόνος
ἔρωτι κατατετηκώς.

la divisione colometrica delle due sequenze incipitarie è difficilmente definibile, soprattutto perché il testo in questo punto forse presenta qualche problema: all'inizio si suole isolare una pentapodia dattilica catalettica, e subito dopo una sequenza in cui tradizionalmente si supponeva si dovessero individuare i resti di un alcmanio molto lacunoso e che invece Kassel-Austin nella loro edizione, considerandola sana, sono propensi ad

[67] Cratin. frr. 105, 357 K.-A.; Eup. frr. 89, 132, 174 K.-A.; Pherecr. frr. 34, 52, 70, 204 K.-A.

[68] Cf. *schol. ad* Aristoph. *Pac.* 729d Holwerda.

[69] Così Sifakis 1971, p. 422 e Hunter 1979, pp. 35-36.

interpretare come un dimetro giambico catalettico (con dattilo in prima sede), una struttura metrica che ricorre anche nell'ultimo *colon* di questo frammento; diversa la proposta di Hunter, che isola un *hemiepes* femminile nel primo *colon* (–⏑⏑–⏑⏑––), seguito dalla parte iniziale di una sequenza dattilica il cui testo poi sarebbe corrotto[70]. Le altre quattro sequenze dattiliche prima del dimetro giambico catalettico che chiude il frammento sono altrettanti alcmani, il secondo e il quarto con una corruttela nella prima parte. 260

Dei quattro versi del fr. 103 K.-A.

> Αἰγίδιον, σὺ δὲ τόνδε φορήσεις
> στέφανον πολυποίκιλον ἀνθέων
> γρυπότατον, χαριέστατον, ὦ Ζεῦ.
> †τίς γὰρ αὐτὸν ἔχουσα φιλήσει,

il primo e il terzo sono due alcmani, il secondo si presenta come un enoplio ad andamento ritmico anapestico (⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑––), il quarto è corrotto.

Per quanto riguarda il contenuto, il primo dei due frammenti è un *makarismos* in cui si esalta come beata colei che va sposa, soprattutto per le gioie che le riserverà la notte di nozze, mentre nel secondo viene apostrofata una fanciulla di nome Αἰγίδιον, a cui si augura di portare una corona molto variopinta. È stata avanzata l'ipotesi che entrambi i frammenti appartengano alla parodo della commedia e siano quindi cantati dal Coro di venditrici di corone: la fanciulla di nome Αἰγίδιον sarebbe una delle componenti del Coro chiamata per nome durante il canto d'ingresso, come avviene per esempio nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane (v. 293)[71]. Esempi di canti corali che siano dei veri e propri *makarismoi* non mancano in Aristofane; basti pensare alla strofe della coppia strofica di *Ran.* 1482 ss. = 1491 ss. E se allarghiamo lo sguardo alla tragedia, troviamo che la strofe della prima coppia strofica proprio della parodo delle *Baccanti* di Euripide (vv. 72 ss.) è un *makarismos*. Sul piano ritmico, invece, il confronto più calzante è quello che si può istituire con la parodo delle *Nuvole* di Aristofane (vv. 275-290 = 298-313), che ho definito 'paradigmatica' di una struttura di ritmo κατὰ δάκτυλον[72]: in questo caso la sequenza iniziale della coppia strofica è un *hemiepes* maschile.

Un'altra sequenza dattilica è reperibile in Nicostrato, nel fr. 2 K.-A., dalla Ἄβρα: 261

[70] Hunter 1983, pp. 69 e 195.
[71] Arnott 1972, p. 68, cf. Webster 1970, pp. 61-62.
[72] Pretagostini 1979b, p. 125 [= p. 118 in questo volume], cf. Hunter 1979, pp. 36-37.

ταῦτ᾽ ἀξιῶ·
εἶτ᾽ ὀρνιθάριον, τὸ περιστέριον, τὸ γαστρίον.

Si tratta anche qui di un alcmanio, seguito questa volta da un ipodocmio (– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –). È una struttura metrica asinarteta già isolata dagli antichi e conosciuta, come ricorda Mario Vittorino (Aftonio)[73], con il nome di *archilochium metrum*, una denominazione che ci permette di ipotizzare il suo impiego da parte del poeta di Paro. Il frammento è caratterizzato dal ricorrere di tre sostantivi, tutti usati sotto forma di diminutivo, e quindi tutti terminanti con il suffisso *-ion*, che determina una sorta di martellante rima all'interno del verso. Se è un espediente escogitato dal poeta comico al fine di suscitare il riso degli spettatori, allora bisogna presupporre che il verso fosse recitato, perché questo è il tipo di resa che più era idoneo a porre in evidenza un tale espediente.

In questo panorama dei metri della commedia di mezzo diversi dal trimetro giambico e dal tetrametro catalettico (trocaico, giambico e anapestico), l'inserimento delle due sequenze contenute nel fr. 1 K.-A. di Ofelione dallo Ἰάλεμος risulta legittimo solo se manteniamo il testo tradito:

ὠρχοῦντο δ᾽ ὥσπερ καρῖδες ἀνθράκων ἔπι
πηδῶσι κυρταί.

Si determina così la successione di un reiziano di cinque sillabe (– – ⏑ – –) e di un dimetro giambico acataletto nel primo verso, con un secondo reiziano di cinque sillabe all'inizio del verso successivo. Bisogna comunque riconoscere che il primo verso può essere facilmente ricondotto alla misura del trimetro giambico con un emendamento minimo, accogliendo per esempio ὠρχοῦντο δ᾽ ὡς (Dindorf) oppure ὠρχοῦνθ᾽ ἅπερ (Meineke) in luogo del
262 tradito ὠρχοῦντο δ᾽ ὥσπερ; in questo caso la sequenza successiva andrebbe considerata come la parte iniziale di un altro trimetro. Nel frammento qualcuno racconta di alcune persone che danzavano come saltano i gamberi sui carboni. Sia la situazione scenica sia alcuni elementi verbali richiamano da vicino il celebre passo del finale delle *Vespe* di Aristofane con la gara di danza fra Filocleone e i Carciniti (vv. 1518 ss.)[74]. Al di là di alcuni riscontri lessicali, che pure potrebbero non essere del tutto casuali (καρῖδες, πηδῶσι, cf. *Vesp*. 1520 πηδᾶτε, 1522 καρίδων ἀδελφοί), l'elemento che mi sembra più significativo per istituire uno stretto rapporto fra i versi delle *Vespe* e il fr. 1

[73] *GL* VI, p. 122, 24, cf. Pretagostini 1979a, pp. 114-115 [= pp. 108 s. in questo volume].

[74] Per una 'lettura' particolarmente attenta alla ricostruzione dello svolgimento dell'azione scenica nel finale delle *Vespe* si veda Rossi 1978c.

K.-A. di Ofelione è proprio l'immagine dei danzatori assimilati a gamberi sui carboni, che in qualche modo è già presente nella sfida di Filocleone ai Carciniti, quando egli ordina al servo di preparare una salsa per condirvi, dopo la sua vittoria, gli avversari (vv. 1514 s. σὺ δέ ‖ ἅλμην κύκα τούτοισιν, ἣν ἐγὼ κρατῶ), presupponendo così che durante la gara di danza essi saranno metaforicamente arrostiti sui carboni ardenti. Nel fr. 1 K.-A. di Ofelione, si potrebbe dunque ipotizzare che il locutore cantasse questi versi mimando la danza che sta descrivendo. Se si accetta una ricostruzione scenica di questo tipo, allora c'è un motivo in più per difendere il testo tradito, che, come abbiamo detto, determina la successione metrica reiziano, dimetro giambico, reiziano, molto adatta ad un 'pezzo' destinato al canto e alla danza.

L'ultimo frammento di questa rassegna è il fr. 4 K.-A. di Assionico dal Φιλευριπίδης, costituito da un considerevole numero di versi, ma con molti problemi testuali, che non solo impediscono di cogliere il significato di alcuni particolari importanti, ma condizionano anche, in maniera non marginale, l'aspetto metrico di non poche sequenze[75]:

ἄλλον δ' ἰχθὺν 263
μεγέθει πίσυνόν τινα τοῖσδε τόποις
ἥκει κομίσας
γλαῦκός τις ἐν πόντῳ †γαλούς,
5 σῖτον ὀψοφάγων καὶ λίχνων ἀνδρῶν
ἀγάπημα φέρω κατ'ὤμων.
τίνα τῷδ' ἐνέπω τὴν σκευασίαν;
πότερον χλωρῷ τρίμματι βρέξας
ἢ τῆς ἀγρίας
10 ἅλμης πάσμασι σῶμα λιπάνας
πυρὶ παμφλέκτῳ παραδώσω;
ἔφα τις ὡς ἐν ἅλμῃ θερμῇ
τοῦτο φάγοι γ' ἑφθὸν ἀνήρ
Μοσχίων φίλαυλος.
15 βοᾷ δ' ὄνειδος ἴδιον, ὦ Καλλία.
ἢ σὺ μὲν ἀμφί <τε> σῦκα καὶ ἀμφὶ ταρίχι' ἀγάλλῃ
τοῦ δ' ἐν <τῇ> ἅλμῃ παρεόντος[76]
οὐ γεύῃ χαρίεντος ὄψου.

[75] Il testo dell'edizione di Kassel-Austin viene qui riproposto con qualche lieve modifica nella divisione colometrica, che permette di individuare un numero maggiore di *cola* rispetto a quelli riconosciuti dai due editori. Per cercare di definire la struttura metrica del frammento ancora utile è la scansione proposta da Wilamowitz 1921, p. 410 n. 1.

[76] Accolgo qui l'integrazione suggerita da Wilamowitz 1921, *loc. cit.*, che permette di restituire un enoplio.

Non è questa la sede per affrontare in dettaglio i singoli problemi, alcuni dei quali non troverebbero comunque soluzione. Mi limito perciò a qualche considerazione più generale. Dal punto di vista metrico il frammento, che non presenta al suo interno cambi di battuta, alterna due sezioni in anapesti (vv. 1-3: una successione di quattro *metra* anapestici, e vv. 7-11: una serie di nove *metra* anapestici, l'ultimo dei quali è catalettico) con due sezioni in metri che normalmente sono considerati metri lirici: nella prima sezione (vv. 4-6) si possono riconoscere un dimetro giambico e forse, dopo una sequenza difficilmente identificabile (un emiasclepiadeo I + un reiziano di cinque sillabe –––––?), un enoplio (⏑⏑–⏑⏑–⏑––); nella seconda (vv. 12-18) un monometro giambico + un reiziano di cinque sillabe (⏑––––), un dimetro coriambico, un itifallico, un trimetro giambico (con cretico nel [264] terzo *metron*) e, infine, un esametro dattilico e, forse, un enoplio (––––⏑⏑––) seguito dall'ipponatteo finale, sequenze il cui schema metrico è però il risultato di numerosi interventi sul testo. Il frammento è di argomento simposiale/culinario e in sostanza verte sul modo migliore di cucinare un grosso pesce. A questo punto si possono avanzare due ipotesi: o si ritiene che, data la contestuale presenza di sequenze anapestiche e di versi lirici, anche gli anapesti fossero lirici e che tutti i versi del frammento facessero parte di una monodia, forse parodica di certe monodie euripidee, come lascerebbe intuire il titolo stesso della commedia (Φιλευριπίδης), oppure si ritiene, basandosi sul fatto che l'argomento è il consueto tema culinario abitualmente trattato nei sistemi anapestici, che anche quelli di questo frammento erano anapesti recitati e che quindi, non essendo ipotizzabile un continuo passaggio fra parti recitate e parti liriche senza che esso sia giustificato dalla situazione scenica (per esempio il cambio di battuta) o da motivazioni contenutistiche (per esempio un diverso *pathos* di alcune parti rispetto ad altre), anche le sezioni in metro lirico erano recitate[77].

Siamo giunti al termine della nostra rassegna. Da essa, come avevamo anticipato all'inizio di questo discorso, risulta evidente una significativa, e in un certo senso inattesa, varietà nella versificazione dei frammenti pervenutici. Ma questo risultato, che è già di per sé un'importante acquisizione, propone alla nostra attenzione un nuovo problema. Anche dai frammenti qui presi in esame si deduce che nella commedia di mezzo le parti corali erano sensibilmente ridotte ed infatti fra di essi solo i due di Eubulo in dattili lirici provenienti dalle Στεφανοπώλιδες sono sicuramente attribuibili al Coro; allora, stando ai tradizionali criteri di giudizio che si sono venuti

[77] Anche Webster 1970, p. 61 ritiene il frammento «presumably recitative by an actor».

consolidando sulla base dell'analisi delle tragedie e delle commedie del V secolo, bisognerebbe ammettere che tutti gli altri frammenti che contengono sequenze liriche siano tratti da monodie di attore o da amebei lirici fra attori o fra attore e Coro.

265 Tuttavia questa semplice e facile conclusione può venire messa in discussione da due considerazioni. La prima è di carattere contenutistico e si basa sul fatto che alcune delle tematiche presenti in questi cosiddetti versi lirici, per esempio quella culinaria, non si adattano affatto ad una resa lirica; al contrario la loro destinazione ideale sembra essere proprio la recitazione: prova ne sia che le strutture metriche in cui si articolano i lunghi elenchi di cibi di norma sono i sistemi di dimetri anapestici, sicuramente recitati. La seconda considerazione è di carattere metrico: se le sequenze costituite da metri cosiddetti lirici fossero tutte destinate al canto, allora in alcuni frammenti si verificherebbe l'associazione, nell'ambito del medesimo contesto, di sequenze che presuppongono il canto e di sequenze che prevedono la semplice recitazione, come avverrebbe per esempio nel caso del fr. 172 K.-A. di Antifane, dove ricorrono alternati sequenze di ritmo κατ' ἐνόπλιον e tetrametri trocaici catalettici, o anche nel fr. 4 K.-A. di Assionico or ora esaminato, se gli anapesti in esso contenuti sono anapesti recitati. Si determinerebbe così un ibrido e disordinato miscuglio di sezioni cantate e sezioni recitate, del tutto inconcepibile sul piano della *performance*. A questa incongruenza si può ovviare solo ammettendo che nella commedia di mezzo, almeno in alcuni casi, sequenze tradizionalmente considerate liriche venivano in realtà affidate alla semplice recitazione.

Se questa ipotesi è giusta, con la commedia di mezzo viene meno l'indissolubile interrelazione, finora operante, fra sequenze liriche e canto, un fenomeno analogo e, in certo qual modo, anticipatore di quanto accadrà nei *Meliambi* di Cercida, dove i κατ' ἐνόπλιον-epitriti, sequenze tradizionalmente destinate al canto, sono invece destinati alla recitazione.

PAROLA, METRO E MUSICA NELLA MONODIA DELL'UPUPA (ARISTOFANE, *UCCELLI* 227-262)

Presentare in questa sede una comunicazione incentrata su parola, metro e musica nella monodia dell'Upupa di Aristofane potrebbe sembrare una scelta piuttosto singolare, se non altro perché di uno degli elementi del trittico, cioè della musica di questa monodia – come del resto di quasi tutta la musica antica – non si è conservata traccia; né oggi si è in grado di tentarne una qualche ricostruzione.

Tuttavia il dato metrico di questo pezzo è così chiaramente connotato e definito, e procede in simbiosi così perfetta con il dato linguistico, da permetterci di intuire non solo quanto doveva essere vario e spumeggiante l'accompagnamento musicale, ma anche come esso si veniva articolando, in quali punti si sottometteva a repentini cambiamenti di ritmo, in riferimento a quali categorie di uccelli doveva evocare, mediante un uso sapiente degli strumenti metrico-ritmici, ora un'idea di velocità e di briosità ora un'idea di lentezza e di gravità.

Ma veniamo alla situazione scenica. Pisetero ed Evelpide, due cittadini ateniesi stanchi dei continui processi che si svolgono nella loro città, partono alla ricerca dell'Upupa, un uccello che un tempo era stato un uomo, il re Tereo, per informarsi se esiste un posto ideale dove poter vivere. Dopo aver ritrovato Tereo-Upupa ed aver parlato con lui, a Pisetero viene l'idea di fondare una nuova città fra gli uccelli. L'Upupa è entusiasta del progetto e propone di convocare gli altri uccelli per chiedere la loro approvazione. Ma prima di iniziare la vera e propria monodia, che servirà a richiamare le varie specie di volatili, decide di svegliare la sua compagna, Procne-Usignola, che avrà il compito di realizzare l'accompagnamento musicale al canto.

È forse opportuno a questo punto ricordare sia pure in estrema sintesi il mito di Tereo, Procne e Filomela: il re della Tracia Tereo, sposo di Procne, seduce la sorella di questa, Filomela. Procne, informata dalla sorella della

La musica in Grecia, a cura di B. Gentili – R. Pretagostini, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 189-198 [= Atti del Convegno Internazionale – Urbino, 18-20 ottobre 1985].

190 cosa, per vendicarsi imbandisce a Tereo le carni del figlioletto Iti. Le due sorelle fuggono e vengono trasformate, secondo la versione del mito seguita da Aristofane, Procne in Usignola e Filomela in Rondine[1]. Tereo a sua volta viene trasformato in Upupa.

Ma torniamo al nostro discorso. Uno degli elementi caratteristici della monodia dell'Upupa, come vedremo meglio in seguito, è il mimetismo ritmico, l'uso cioè per ciascuna categoria di uccelli da convocare di un ritmo metrico e musicale sempre diverso e tale da richiamare ogni volta una qualche caratteristica della specie in quel momento chiamata. Ebbene questo espediente è messo in atto da Aristofane già nel canto con cui Tereo-Upupa sveglia la sua compagna Procne-Usignola e che sul piano strutturale fa da preludio alla monodia vera e propria (vv. 209-222).

Abbiamo visto come il mito di Tereo, Procne e Filomela sia un mito di dolore, tanto da diventare un vero *topos* letterario ricorrente spesso nelle lamentazioni tragiche[2], e del resto Tereo-Upupa nel suo invito alla compagna perché si desti insiste a lungo sui «canti di sacri inni con cui piangi il mio e il tuo molto compianto Iti» (vv. 210-212). E poco oltre (v. 217) accenna di nuovo ai «canti lamentosi» (ἔλεγοι) di Procne-Usignola. Ed allora non è certo un caso il fatto che Aristofane, per i versi con cui Tereo-Upupa sveglia Procne-Usignola, ha scelto proprio quel ritmo che meglio di qualunque altro esprimeva la caratteristica peculiare del canto di quest'ultima, il ritmo degli anapesti di lamento[3]. Tutta la breve strofe è costituita di dodici dimetri anapestici, un monometro e un paremiaco, cioè un dimetro anapestico catalettico, di clausola[4].

[1] Il mito di Tereo, Procne e Filomela presenta varianti molto significative a proposito di alcuni particolari non di poco conto, cf. Jessen 1909 e Méautis 1944, pp. 87-90. Per quanto riguarda la trasformazione di Procne in usignola, Filomela in rondine e Tereo in upupa, la versione del mito cui Aristofane si rifà è quella stessa già presente nel *Tereo* di Sofocle, per cui si veda *TrGF* IV, pp. 435-436, dove sono riportati sia la preziosa testimonianza di Tzetzes *in* Hes. *Op.* 566 (Gaisford 1823, pp. 334, 25-335, 12) sia il testo di *POxy.* 3013, che quasi sicuramente contiene la ὑπόθεσις della tragedia. Esattamente l'opposto, con Filomela trasformata in usignola e Procne in rondine, accade nella versione del mito così come compare in alcuni poeti latini, per esempio Ov. *Fast.* 2, 853-856 e *Trist.* 3, 12, 9, in Serv. *ad* Verg. *Buc.* 6, 78 (III, p. 81 Thilo) e in Hyg. *Fab.* 45.

[2] Sarà sufficiente citare a questo proposito Aesch. *Suppl.* 57-67 e *Ag.* 1142-1145; Soph. *El.* 147-149; Eur. *Phaeth.* 67-70 Diggle (= *TrGF* 773, 23-26).

[3] Sulle caratteristiche dei cosiddetti anapesti di lamento si veda Gentili 1952, pp. 177-178.

[4] Su questa breve serie anapestica, soprattutto per quanto attiene alla sua esecuzione sicuramente cantata, rinvio a Pretagostini 1976, pp. 203-205 [= pp. 41-43 in questo volume].

Dopo questo primo canto anapestico di Tereo-Upupa, dall'interno della macchia si doveva levare un melodioso suono di aulo: era il segno che Procne-Usignola si era risvegliata. Tutto questo è confermato dall'indicazione scenica αὐλεῖ «qualcuno suona l'aulo» posta nei codici dopo il v. 222.

Alla fine dell'interludio tutto strumentale al suono dell'aulo, che suscita l'entusiastica ammirazione di Evelpide (vv. 223-224), Tereo-Upupa, sempre con l'accompagnamento musicale dell'aulo di Procne-Usignola, dà finalmente inizio alla sua monodia[5].

Ἐποποποῖ ποποῖ ποποποποῖ ποποῖ. L'appello inizia con una sequenza onomatopeica con cui Aristofane vuol riprodurre il verso tipico dell'upupa; segue un primo invito generico rivolto a tutti gli uccelli. Sul piano metrico-ritmico i tre versi iniziali si presentano come un dimetro docmiaco, un dimetro ed un trimetro giambici.

A partire da questo punto le varie specie di uccelli convocati sono raggruppate in otto sezioni, che dal punto di vista linguistico risultano nettamente distinte fra loro dal ricorrere all'inizio di ciascuna sezione del pronome relativo (ὅσοι ... ὅσα ... ὅσα ... τά ... οἵ ... ecc.) e della congiunzione enclitica τε[6].

La prima categoria (ὅσοι τ' ... γῆρυν) è quella degli uccelli mangiatori d'orzo e di quelli mangiatori di semi, dal rapido volo e dalla tenera voce; il ritmo metrico che connota questa prima categoria è piuttosto vario: si comincia con un dimetro docmiaco per passare poi ad un pentemimere giambico o reiziano di cinque sillabe + un *hemiepes* maschile, cioè un giambelego, di nuovo un *hemiepes* maschile ed infine un trimetro trocaico. Se si prescinde dalla sequenza iniziale costituita da due docmi, è facilmente riconoscibile in questi versi l'andamento ritmico dei κατ' ἐνόπλιον-epitriti, con l'alternarsi di elementi epitritici, ora giambici ora trocaici, e di elementi caratteristici dei κατ' ἐνόπλιον, quali sono appunto gli *hemiepe.* Dal punto di vista più propriamente ritmico, degno di nota è il fatto che per descrivere la velocità del volo di questi uccelli il poeta si è servito di un'espressione (v. 191

[5] Tranne i casi in cui è detto esplicitamente, il testo su cui si fonda questa rilettura della monodia dell'Upupa è quello di Coulon 1962-1964, III, pp. 34-36. Dettagliate analisi metriche, anche se non sempre fra loro convergenti, sono reperibili in White 1912, pp. 280-282; Schroeder 1930a, pp. 30-32; Gentili 1952, pp. 144-148; Prato 1962, pp. 161-165; Wartelle 1966, pp. 443-449; Irigoin 1985.

[6] È merito di Fraenkel 1964c, pp. 456-457, aver individuato l'importanza del τε come elemento caratterizzante di ciascuna delle otto sezioni che fungono da convocazione per altrettante specie di uccelli, mettendo così in evidenza la notevole somiglianza fra questa monodia e i κλητικοὶ ὕμνοι.

233 ταχὺ πετόμενα) che comporta una successione di sei brevi[7]: la corrispondenza del piano linguistico/semantico e di quello metrico/ritmico non poteva essere più completa.

È ora la volta degli uccelli che cinguettano con voce melodiosa volando intorno alle zolle (ὅσα τ' ... τιοτιο); non è del tutto chiaro di quali volatili si tratti, tuttavia potrebbero essere le rondini, perché, secondo Esichio[8], τιττυβίζειν (cf. v. 235 ἀμφιτιττυβίζεθ' è il termine proprio per designare il verso della rondine. L'affinità fra questa categoria di uccelli e la precedente è comunque posta fuori discussione dalla somiglianza ritmica fra le due serie: anche qui abbiamo un docmio iniziale, anche qui un trimetro trocaico seguito da una sequenza ambigua, che sarei più propenso ad interpretare come un *hemiepes* maschile piuttosto che come un docmio con *cholosis*, cioè con la sostituzione della lunga alla breve del 'cretico'[9]. La convocazione della seconda specie si chiude con un verso onomatopeico, con cui il poeta cerca di imitare il linguaggio di questi uccelli; se si scandisce ciascuno degli otto τιο come un 'piede' trocaico, il verso risulta essere un tetrametro trocaico. Se è vero che l'affinità fra le prime due categorie – ribadita fra l'altro dalla presenza del verso onomatopeico che segna un netto stacco rispetto a ciò che segue – è evidenziata sul piano ritmico dal ricorrere in entrambe le sezioni del docmio, del trimetro trocaico e dell'*hemiepes* maschile, è altrettanto vero che Aristofane nell'ambito di queste affinità ha voluto marcare certe differenze significative; e così nel primo gruppo i docmi sono docmi 'attici', cioè i più semplici ed usuali, il trimetro trocaico ha entrambe le lunghe del primo *metron* solute in due brevi, i due *hemiepe* non presentano alcuna sostituzione, nel secondo gruppo invece il docmio è costituito di tutte brevi, il trimetro trocaico è rigidamente puro, e l'*hemiepes* ammette la sostituzione dello spondeo al dattilo nel secondo *metron*.

La terza categoria convocata (ὅσα θ' ... ἔχει) è quella degli uccelli dei giardini; per invitarli Tereo-Upupa impiega un verso piuttosto raro, un trimetro ionico *a minore*, una sequenza di ritmo ascendente il cui elemento di base

192

[7] Questa osservazione è già in Wartelle 1966, p. 445.

[8] Hesych. *s.v.* «τιτυβίζει» (IV, p. 160 Schmidt): ὡς χελιδὼν φωνεῖ; cf. *Suid. s.v.* «τιττυβίζετε» (IV, p. 564 Adler). Tuttavia Ateneo (9, 390b) cita un passo del Περὶ ἑτεροφωνίας τῶν ὁμογενῶν di Teofrasto (fr. 181 Wimmer) in cui si teorizza che τιττυβίζειν sarebbe il verso delle pernici attiche che vivono al di là del Coridallo, mentre κακκαβίζειν sarebbe il verso di quelle che vivono al di qua del monte, verso la città.

[9] La sequenza è considerata un *hemiepes* da Wartelle 1966, p. 446; come docmio, invece, la interpretano Schroeder 1930a, p. 30; Gentili 1952, p. 146; Prato 1962, p. 163 e Irigoin 1985, p. 41.

è un *metron* di sei tempi con un rapporto di 2 : 4, a cui fa seguire, con uno stridente cambiamento ritmico, un docmio caratterizzato in questo caso da due soluzioni.

Se per il v. 240 si accetta, come mi sembra giusto, il testo proposto da Eduard Fraenkel[10], ai vv. 240-241 una ininterrotta sventagliata di ben ventisette brevi, che ritmicamente si lasciano facilmente interpretare come una successione di *metra* giambici fino a costituire, in unione con ἐμὰν ἀοιδάν alla fine del v. 241[11], due trimetri giambici, il secondo dei quali è catalettico, caratterizza in maniera peculiare l'appello (τά τε ... τοτοβρίξ) dei volatili dei monti che si nutrono di olive selvatiche e di corbezzoli e il cui volo doveva essere quanto mai rapido e veloce. Anche in questo caso una sequenza onomatopeica, che metricamente si lascia interpretare come un dimetro giambico catalettico, chiude questa sezione, segnando un forte stacco rispetto alle specie di uccelli ancora da convocare.

È ora la volta di due categorie di volatili, quelli che presso i fossi paludosi si nutrono di zanzare (οἵ θ' ... κάπτεθ') e quelli che abitano i luoghi ricchi d'acqua e, più specificamente, l'umida zona intorno a Maratona (ὅσα τ' ... Μαραθῶνος)[12]. L'estrema omogeneità di *habitat* di queste due specie è puntualmente rispecchiata sul piano ritmico dal fatto che questo è l'unico caso in cui, per convocare due distinte specie di volatili, viene impiegato il medesimo

[10] Fraenkel 1964c, pp. 457-459 con argomentazioni linguistiche molto convincenti propone di espungere il secondo τε del verso (quello prima di κοτινοτράγα) e di considerare elisa l'ultima vocale di κομαροφάγ(α); il risultato è quello di leggere al v. 240 τά τε κατ' ὄρεα, τὰ κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγ(α), un perfetto trimetro giambico con tutte le lunghe in tempo forte solute e con una studiata ricerca di *métrique verbale*: ciascun *metron* coincide con una unità semantica. D'altra parte la metrica del testo tradito presenta qualche difficoltà: l'unica scansione possibile è quella proposta da Schroeder 1930a, pp. 30-31 – poi ripresa da Gentili 1952, p. 146, Prato 1962, p. 163, Wartelle 1966, p. 446 e Irigoin 1985, pp. 40-41 –, 2*ia* + *do hybr* (⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑‖^{H}), cioè un docmio kaibeliano o prosodiaco docmiaco (cf. Schroeder 1930b, p. 36), che termina con iato (Schroeder non elide l'ultima vocale) e con *brevis in longo*. Ma se si accettasse questa ipotesi, la conseguente pausa di fine di verso spezzerebbe la peculiarità ritmica dei vv. 240-241, cioè la fuga di brevi.

[11] Diversamente da Coulon, che accetta la lezione del *Ravennate*, αὐδάν, ritengo che sia necessario per ragioni metriche e di senso – il macrocontesto è una monodia – accogliere la lezione del *Veneto*, ἀοιδήν.

[12] Può destare una qualche meraviglia il fatto che Aristofane, in riferimento alla piana di Maratona, usi l'aggettivo ἐρόεις, poiché è noto che il luogo è nient'affatto amabile, anzi è paludoso (cf. Paus. 1, 32, 7) e pieno di insetti (cf. Aristoph. *Lys.* 1031 s., dove a proposito di una zanzara particolarmente grossa si dice che è di Tricorito, una località vicino a Maratona). Evidentemente l'aggettivo vuole essere un omaggio a Maratona per i ricordi che essa evocava nella memoria degli Ateniesi del V secolo.

metro, il cretico, articolato in tre tetrametri, l'ultimo dei quali è catalettico[13]. Tuttavia anche in questa circostanza, come è già accaduto precedentemente, il poeta ricorre ad un espediente metrico-ritmico per evidenziare una qualche differenza fra le due categorie: mentre i cretici che fungono da richiamo per gli uccelli mangiatori di zanzare sono tutti puri, quelli che servono a convocare gli uccelli dell'umida zona di Maratona presentano numerose soluzioni, che li trasformano in peoni primi o in peoni quarti.

Un brusco cambiamento di ritmo segna il passaggio al conciso appello – sono solo due versi, un gliconeo seguito da un dimetro cretico puro – della specie successiva (ὄρνις τε ... ἀτταγᾶς). È questa l'unica categoria che viene chiamata con il suo nome, ἀτταγᾶς; si tratta molto probabilmente del francolino[14], un uccello dell'ordine dei gallinacei, dal piumaggio variegato e dalle carni prelibate, poco più grande della pernice e con ali tozze e pesanti[15], che Aristofane menziona spesso nelle sue commedie[16]. Il richiamo nominativo, ripetuto due volte, risulta tanto più efficace in quanto è nettamente isolato dal verso precedente dalla pausa imposta dalla presenza di *brevis in longo* alla fine del gliconeo.

Un cambiamento di ritmo altrettanto brusco e non mediato come il precedente contraddistingue la convocazione dell'ultima categoria (ὧν τ' ... τανaοδείρων), quella degli uccelli marini che con le alcioni volano sulle diste-
193 se del mare; la scelta di un ritmo solenne e maestoso quale è quello dattilico risente senza dubbio della reminiscenza letteraria del famoso frammento di Alcmane (*PMGF* 26) in cui veniva appunto cantato con accenti di sogno il volo delle alcioni e del cerilo. I quattro alcmani sono chiusi da una clausola eteroritmica costituita da un paremiaco, un verso di natura anapestica, che

[13] Diversamente da Coulon, Gentili e Prato, che non pongono fine di verso dopo Μαραθῶνος e considerano la prima sillaba di ὄρ-νις (la parola che segue) parte integrante dell'ultimo tetrametro cretico (v. 247), facendone così un verso acataletto in sinafia verbale con il telesilleo successivo, preferisco, con White, Schroeder, Wartelle ed Irigoin, segnare fine di verso dopo Μαραθῶνος ($4cr_{\wedge}$), così che la serie cretica risulti nettamente distinta dal successivo periodo ritmico che inizia con un gliconeo (v. 248). Anche se in non pochi casi la divisione colometrica della monodia quale risulta dai codici *Ravennate* e *Veneto* è chiaramente inattendibile, vale comunque la pena di notare che per i vv. 247-249 la sticometria del *Ravennate* (f. 56*r*) e del *Veneto* (f. 99*v*) coincide con quella qui riproposta.

[14] Sull'ἀτταγᾶς si veda Thompson 1936, pp. 59-61.

[15] Fonte di queste notizie è Ateneo (9, 387f), che le attribuisce ad Alessandro Mindio (cf. Rose 1863, p. 293); secondo Ael. *Nat. an.* 4, 42, l'ἀτταγᾶς deriva il nome dal suo verso.

[16] Il commediografo sembra avere un particolare interesse per questo volatile, tanto da citarlo non solo altre due volte negli *Uccelli* (cf. vv. 297 e 761), ma anche in *Ach.* 875, in *Vesp.* 257 e in un frammento dei Πελαργοί (*PCG* 448).

per l'ambiguità ritmica dei due spondei iniziali[17] funge da sezione modulante, favorendo il passaggio dai dattili agli anapesti del periodo ritmico che segue.

Ed infatti, anche se a questo punto si conclude l'appello delle singole specie di uccelli, Tereo-Upupa, prima di porre termine alla sua monodia, comunica il motivo che l'ha spinto a questa convocazione improvvisa (ἥκει γάρ ... ἐγχειρητής): è arrivato un vecchio arguto, con idee originali e sperimentatore di cose nuove. E quale altro ritmo poteva risultare così fortemente mimetico dell'incedere grave e lento del vecchio Pisetero, se non la sfilza di ben dieci spondei, che metricamente danno luogo ad una serie anapestica di due dimetri inframezzati da un monometro?

Con un ultimo appello generale a tutti gli uccelli (ἀλλ' ἴτ' ... δεῦρο), realizzato da due dimetri trocaici puri, la monodia si avvia alla conclusione.

Gli ultimi tre versi, proprio come quello di apertura, sono versi onomatopeici dei linguaggi degli uccelli; sono sequenze di ritmo cretico, tre dimetri, ma strutturate in modo da evidenziare anche sul piano metrico-ritmico le differenze fra i linguaggi delle varie specie: la prima e l'ultima, infatti, presentano numerose soluzioni, mentre quella di mezzo (v. 261 κικκαβαῦ κικκαβαῦ) che dovrebbe imitare il verso della civetta[18], è un dimetro cretico puro.

E proprio a proposito dei versi onomatopeici c'è da fare una considerazione importante. Nell'analisi ora proposta si è cercato di darne comunque un'interpretazione metrico-ritmica; tuttavia tale interpretazione si fonda su scelte prosodiche sempre opinabili e su un testo che, proprio per le caratteristiche formali di questi versi, lascia ampi margini, come è del resto documentato dalla tradizione manoscritta, a varianti significative dal punto di vista metrico: in altri termini il testo, e quindi la metrica, dei versi onomatopeici non possono essere fissati con assoluta certezza.

D'altra parte il fatto stesso che questi sono versi onomatopeici, svincolati quindi dal contesto linguistico, permette di formulare l'ipotesi che essi possano essere considerati svincolati anche dal contesto metrico, che siano cioè dei veri e propri *extra metrum*. Se così fosse, i modi della loro esecuzione sia vocale sia strumentale, potrebbero essere il risultato della libera scelta interpretativa del cantante e dell'auleta.

[17] L'interpretazione del v. 254 come paremiaco, proposta da Fraenkel 1964a, p. 185 e n. 1, presuppone naturalmente una scansione lunga della prima sillaba di ταναοδείρων, per cui si veda Wilamowitz 1884, p. 325 e n. 41.

[18] La notizia è riferita dallo *schol. ad loc.*

Il giudizio critico corrente sulla monodia dell'Upupa è quello fissato più di ottant'anni fa da Paul Mazon nel suo celebre *Essai*[19]: questo pezzo così
194 altamente virtuosistico in fondo sarebbe un'imitazione delle nuove monodie euripidee, che a loro volta recepivano e facevano proprie le innovazioni ritmiche e musicali introdotte dal ditirambo nuovo dei vari Melanippide, Cinesia, Frinide[20].

Sono queste innovazioni – per esempio la preminenza riservata al ruolo dell'auleta[21], l'uso sempre più ampio delle modulazioni vocalizzate della melodia[22], il ricorso ai superallungamenti per cui una lunga poteva valere anche più di due tempi[23], il *mélange* caotico e disordinato di metri e ritmi, ormai completamente svincolati dal loro rapporto con l'elemento linguistico, per l'evidente intenzione di realizzare un espressivismo ritmico-musicale che non aveva precedenti – che determinarono il progressivo prevalere del dato musicale su quello linguistico.

Ma di siffatte innovazioni non c'è traccia nella monodia dell'Upupa; anzi da tutto il contesto è evidente il ruolo non protagonistico, ma di accompagnamento, dell'auleta Procne-Usignola, e se è vero che la varietà e la fantasia nell'impiego dei metri e dei ritmi sono gli elementi caratterizzanti di questo pezzo[24], è altrettanto vero che, se si prescinde dai versi onomatopeici, la strettissima e costante connessione fra metro e parola determina una costruzione metrico-ritmica così ordinata e razionale, da rendere niente affatto azzardata l'ipotesi che in questo pezzo non c'era spazio per superallungamenti o melismi vocali.

Ed allora mi sembra più giusto pensare che la monodia dell'Upupa è sì un pezzo virtuosistico – tanto da dover essere affidato, come giustamente ha teorizzato Carlo Ferdinando Russo[25], ad un cantante di professione –, ma tutto costruito secondo criteri metrico-ritmici tradizionali e manifestando

[19] Mazon 1904, p. 99.

[20] Sul ditirambo nuovo, con particolare riferimento alle innovazioni ritmiche e musicali, si veda Gentili 2006b, pp. 52-53.

[21] Secondo un passo piuttosto controverso del *De musica* dello Ps.-Plutarco (30, 1141d = Melanipp. min. A 4 Del Grande) questa innovazione si sarebbe imposta a partire da Melanippide.

[22] Il poeta comico Ferecrate in un frammento del suo *Chirone* (fr. 155, 8 ss. K.-A. = Cines. A8 Del Grande), tramandato da Ps.-Plut. *De mus.* 30, 1141e, attacca aspramente Cinesia proprio a causa di questi vocalizzi; cf. Lasserre 1954, p. 173.

[23] Su questo argomento specifico si veda Gentili 1988c.

[24] Molto giustamente Gentili 1952, p. 148 coglie la suggestione musicale della monodia nella «perfetta rispondenza fra metro e fantasia».

[25] Russo 1984, p. 245.

nei fatti un rifiuto critico delle innovazioni tanto care al nuovo ditirambo e a certe monodie euripidee[26].

Sembra quasi che Aristofane, che pure con la monodia del Parente di Euripide-Andromeda nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 1015-1055) e soprattutto con le due monodie di Eschilo nelle *Rane* (vv. 1309-1322 e 1331-1363) – tutti pezzi in cui l'intento parodico nei confronti di Euripide è evidentissimo – ci ha lasciato degli esempi particolarmente significativi di canti *a solo* caratterizzati dal largo impiego delle innovazioni metrico-ritmiche sopra ricordate, con il canto dell'Upupa abbia voluto fornire, invece, una prova tangibile di come si potesse realizzare una monodia che suscitasse l'ammirazione e l'entusiasmo degli spettatori servendosi solo di un ritmo metrico che diventa esso stesso musica del canto.

Aristoph. *Aves* 227-262:

ἐποποποῖ ποποῖ, ποποποποῖ ποποῖ,
ἰὼ ἰὼ ἴτω ἴτω
ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων·
230 ὅσοι τ᾽ εὐσπόρους ἀγροίκων γύας
νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων
σπερμολόγων τε γένη
ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἱέντα γῆρυν·
ὅσα τ᾽ ἐν ἄλοκι θαμὰ
235 βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ᾽ ὧδε λεπτόν
ἡδομένᾳ φωνᾷ ·
τιοτιοτιοτιοτιοτιοτιοτιο·
ὅσα θ᾽ ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
κλάδεσι νομὸν ἔχει,
240 τά τε κατ᾽ ὄρεα, τὰ [τε] κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγ᾽
ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν ἀοιδάν·
τριοτο τριοτο τοτοβριξ·
οἵ θ᾽ ἑλείας παρ᾽ αὐλῶνας ὀξυστόμους
245 ἐμπίδας κάπτεθ᾽, ὅσα τ᾽ εὐδρόσους γῆς τόπους
ἔχετε λειμῶνά τ᾽ ἐροέντα Μαραθῶνος,
ὄρνις <τε> πτεροποίκιλος,
ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς·

[26] Dello stesso avviso è anche White 1912, pp. 279-280.

250 ὧν τ᾽ ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης
    φῦλα μετ᾽ ἀλκυόνεσσι ποτῆται,
    δεῦρ᾽ ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα·
    πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ᾽ ἀθροΐζομεν
    οἰωνῶν ταναοδείρων.
255 ἥκει γάρ τις δριμὺς πρέσβυς
    καινὸς γνώμην
    καινῶν ἔργων τ᾽ ἐγχειρητής.
ἀλλ᾽ ἴτ᾽ εἰς λόγους ἅπαντα,
δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο·
260 τοροτοροτοροτοροτιξ,
κικκαβαυ κικκαβαυ,
τοροτοροτορολιλιλιξ.

FORMA E FUNZIONE DELLA MONODIA IN ARISTOFANE

Un'indagine sulla monodia in Aristofane non può prescindere da un dato di fatto incontrovertibile, ben evidenziato da Bernhard Zimmermann nel suo lavoro sulla forma e la tecnica drammatica delle commedie aristofanee: la stragrande maggioranza delle monodie di questo autore in realtà sono una parodia di monodie o, più genericamente, di sezioni liriche presenti nelle tragedie di Euripide o di Agatone[1], che a loro volta recepivano e facevano proprie le innovazioni ritmiche e musicali introdotte dal ditirambo nuovo dei vari Melanippide, Cinesia, Frinide e Timoteo[2].

Se si accetta un tale presupposto, appare chiaro che qualsiasi riflessione sulla monodia in Aristofane dovrà articolarsi in due momenti distinti, il primo relativo alle monodie parodiche, l'altro a quelle non parodiche, per non cadere nell'equivoco di attribuire ad Aristofane tutta una serie di scelte stilistiche, ritmico-musicali e metriche che si configurano invece come caratteristiche peculiari dell'autore da lui parodiato.

I due esempi forse più significativi di monodia parodica sono la monodia del Parente di Euripide, Mnesiloco, nella parte di Andromeda, nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 1015-1055) e quella cantata da Eschilo nelle *Rane* (vv. 1309-1322 e 1331-1363).

La situazione scenica in cui si inserisce la prima monodia è ben nota. Il Parente di Euripide, ancora travestito da donna, è alla gogna sotto la sorveglianza di un arciere scita che svolge le funzioni di poliziotto; all'improvviso, 112 aguzzando la vista, intravvede lontano presso la *parodos* Euripide, la causa di tutti i suoi guai attuali, che, memore della promessa di aiuto fattagli in

Scena e spettacolo nell'antichità, a cura di L. de Finis, Firenze, Olschki, 1989, pp. 111-128.

[1] Zimmermann 1984-1987, II, pp. 3-35.

[2] Sul ditirambo nuovo, con particolare riferimento alle innovazioni ritmiche e musicali, si veda Gentili 2006b, pp. 51-54.

precedenza (vv. 925-927), si è travestito da Perseo, facendo così intendere a Mnesiloco che egli dovrà assumere il ruolo di Andromeda (vv. 1010-1014). A questo punto Mnesiloco intona la monodia[3] in cui, immedesimandosi nella parte di Andromeda, di fatto fa la parodia di quello che doveva essere uno dei momenti chiave dell'omonima tragedia euripidea[4] rappresentata l'anno precedente (412 a.C.)[5].

Questa, in estrema sintesi, la trama della tragedia[6]: Andromeda, per ordine del padre Cefeo, re degli Etiopi, è esposta su uno scoglio e destinata ad essere divorata dal mostro marino Glaucete, nella speranza che questo sacrificio ponga fine all'inondazione che ha travolto il paese; Perseo, di ritorno dalla spedizione contro le Gorgoni, pietrifica Glaucete mostrandogli la testa di Medusa, libera la fanciulla e la sposa. Nella parte iniziale della tragedia Andromeda, disperata nella sua solitudine, si abbandonava ad una serie di accorati lamenti e di richieste di aiuto, a cui non trovava altra risposta che quella di Eco[7]. E proprio la voce retroscenica di Eco, dietro cui si cela in realtà Euripide, sarà la prima a rispondere alle richieste di aiuto contenute nella monodia cantata da Mnesiloco (vv. 1056-1057).

113 L'aspetto più esilarante di questa monodia consiste nel fatto che il protagonista durante la sua *performance* spesso confonde due piani espressivi che di norma, in casi come questo, sono tenuti rigorosamente distinti, quello della parodia delle lamentazioni tragiche presenti nell'*Andromeda* e quello costituito dalle riflessioni sulla sua condizione personale[8]: una confusione che sul piano grammaticale è evidenziata dall'uso, da parte di Mnesiloco-Andromeda, ora del femminile (v. 1031 ἔχουσ(α), v. 1032 ἐμπεπλεγμένη, v. 1039 λιτομένα, v. 1040 φλέγουσα), ora del maschile (v. 1023 τὸν πολυπονώτατον, v. 1024 ἀποφυγών, v. 1027 ὀλοόν, v. 1037 μέλεος, v. 1038 τάλας). Così,

[3] Un esame particolareggiato della monodia è offerto da Mitsdörffer 1954. Nell'analisi metrica di questa, come delle altre monodie qui trattate, molto utili sono, oltre a Zimmermann 1984-1987 (II), White 1912 e Prato 1962.

[4] Il ruolo centrale che la parodia delle tragedie euripidee – non solo l'*Andromeda*, ma anche il *Telefo*, il *Palamede* e l'*Elena* – ricopre nell'intreccio delle *Tesmoforiazuse*, fino a costituire l'elemento strutturante della commedia stessa, è analizzato in tutti i suoi aspetti da Bonanno 1987, p. 143, cui rimando per la bibliografia precedente. Comunque sulla parodia tragica come una delle forme del comico in Aristofane fondamentale è Rau 1967.

[5] La data della commedia è generalmente fissata al 411, cf. Russo 1984, pp. 298-299 e 306 n. 5, e Sommerstein 1977, p. 124.

[6] I frammenti dell'*Andromeda*, la maggior parte dei quali sono da noi conosciuti proprio grazie alle *Tesmoforiazuse* e ai loro scoli, sono raccolti in *TrGF*, V. 1, pp. 233-260.

[7] Cf. *TrGF* 114-118.

[8] Così Cantarella 1956-1964, IV, p. 519.

dopo l'invocazione iniziale indirizzata alle φίλαι παρθένοι, le compagne di Andromeda che formavano il coro della tragedia[9], Mnesiloco-Andromeda[10] si interroga subito su quale sia il modo per sfuggire all'arciere scita (vv. 1016-1017), arciere scita che viene di nuovo evocato poco oltre, ai vv. 1026 ss., nell'ambito di un altro accenno alla stretta sorveglianza da lui operata; e ancora, dopo aver chiesto ad Eco se ode i suoi lamenti (v. 1019), le domanda aiuto perché possa tornare ... da sua moglie (v. 1021).

Per non parlare poi della lunga serie di *aprosdoketa* determinati appunto dal continuo confondersi dei due livelli espressivi: ai vv. 1029 ss. il rimpianto per le danze insieme alle fanciulle della sua età è bruscamente concluso da un riferimento, del tutto inatteso, al coperchio dell'urna che conteneva i voti (κημός), una chiara allusione al gusto quasi maniacale dei vecchi ateniesi per i processi, più volte stigmatizzato da Aristofane nelle sue commedie[11]; ai vv. 1037 ss. Mnesiloco-Andromeda, dopo un ulteriore accorato lamento per la sua triste sorte di fanciulla costretta a subire empie sofferenze da parte dei suoi stessi parenti, all'improvviso si mette a scongiurare l'uomo ... che l'ha rasato, l'ha fatto vestire di giallo, l'ha mandato al tempio dove le donne 114 celebravano le *Tesmoforie*, insomma il *suo* parente, Euripide; e quasi alla fine della monodia, ai vv. 1050 s., quello che sembrava l'inizio di un'automaledizione di Andromeda si tramuta *ex abrupto*, se, come mi sembra giusto, piuttosto che accogliere l'emendamento δύσμορον proposto dal Brunck, si conserva la lezione del codice *Ravennate* βάρβαρον[12], in un'imprecazione nei confronti del barbaro – naturalmente inteso nel significato proprio di 'straniero', 'non greco' – poliziotto scita.

[9] Che il coro della tragedia fosse formato dalle compagne di Andromeda è reso sicuro da *TrGF* 117 φίλαι παρθένοι, φίλαι μοι, l'apostrofe con cui anche in altre tragedie euripidee (cf. *Hel.* 255, 330, 648, 1369) la protagonista suole rivolgersi alle compagne che compongono il coro.

[10] Concordo pienamente con Paduano 1982, p. 105 n. 6 e Bonanno 1987, pp. 151-152 sul fatto che anche i vv. 1015-1021 della monodia vanno attribuiti, contro l'indicazione del codice *Ravennate*, che li assegna ad Euripide-Perseo, a Mnesiloco-Andromeda.

[11] A questo proposito è forse opportuno ricordare che nelle *Vespe*, rappresentate nel 422, questo argomento costituisce il filo conduttore dell'intera commedia.

[12] A me pare che il testo tradito trovi una conferma indiretta dalla notazione dello scolio *ad Thesm.* 1051 διχῶς τὸν ἄθλιον. Evidentemente lo scoliasta, non comprendendo il repentino e sottile *aprosdoketon*, sente la necessità di spiegare in qualche modo il βάρβαρον del testo, da lui erroneamente riferito a Mnesiloco; se nel testo ci fosse stato δύσμορον, come ipotizzava Brunck, lo scoliasta non avrebbe avuto alcun motivo di spiegare un termine così immediatamente comprensibile. Ulteriori motivazioni a favore del mantenimento della lezione tradita sono addotte da Paduano 1982, p. 123 e n. 34.

Come pure meritano attenzione due classici doppi sensi, uno più grossolano, appartenente al genere di quelli su cui si fonda la comicità della commedia antica, l'altro più raffinato. Quando, al v. 1033, la falsa Andromeda allude alla sua condizione di βορά, 'pasto', per il mostro marino Glaucete, gli spettatori ateniesi non avranno potuto non pensare all'omonimo loro concittadino, il ghiottone di *Pace* 1008[13]. Ma già il verso di apertura della monodia, che è sicuramente una vera citazione dall'*Andromeda*[14], cela un sottile doppio senso: le φίλαι παρθένοι, cui Mnesiloco-Andromeda si rivolge, nel dramma euripideo erano, come abbiamo detto, le care compagne di Andromeda che componevano il coro della tragedia e che certamente avevano un atteggiamento di pietà e di solidarietà nei confronti della sventurata eroina; ma se queste parole vengono inserite nel contesto della commedia, allora l'invocazione non può non risultare indirizzata alle sole donne presenti sulla scena, le componenti del coro costituito dalle donne che celebrano le Tesmoforie, le Tesmoforiazuse, le acerrime nemiche di Mnesiloco: la comicità, o meglio, la sottile ironia della situazione non ha bisogno di sottolineature.

Fin qui i contenuti della monodia di Mnesiloco. Se poi si passa all'esame
115 degli aspetti formali, risultano subito evidenti alcune caratteristiche stilistiche tipiche delle monodie euripidee, come per esempio l'uso reiterato dell'anafora – già al v. 1015 φίλαι ... φίλαι, e poi ai vv. 1037-1038 μέλεα ... μέλεος (un poliptoto) e τάλας ... τάλας, ai vv. 1042 s. ὃς ἔμ' ... ὃς ἐμέ – e l'impiego di sequenze *extra metrum* (αἰαῖ αἰαῖ, v. 1041). A questo si deve aggiungere, proprio perché la monodia di Mnesiloco è tutta fondata sul continuo intrecciarsi di due livelli espressivi, il ripetuto passaggio dallo stile aulico della tragedia a quello molto più dimesso della commedia, passaggio che in alcuni casi risulta senza dubbio stridente, come ai vv. 1039 ss.: a espressioni particolarmente sostenute come φῶτα λιτομένα, / πολυδάκρυτον Ἀίδα γόον φλέγουσα, sottolineate dall'αἰαῖ αἰαῖ *extra metrum*, fa seguito una parola senza dubbio prosastica come ἀπεξύρησε.

Sul piano ritmico questa monodia è caratterizzata dal frequente ricorrere di sequenze che appaiono compatibili con l'ipotesi di un superallungamento, per cui una sillaba breve poteva valere anche più di un tempo e una lunga anche più di due tempi, una delle innovazioni ritmiche introdotte

[13] È interessante notare che Platone Comico nel *Perialge* (fr. 114 K.-A.), facendo ricorso ad una metafora tratta proprio dal mondo marino, riserva al ghiottone Glaucete l'epiteto di ψῆττα 'rombo'.

[14] *TrGF* 117. Così Mitsdörffer 1954, p. 67 e Zimmermann 1984-1987, II, p. 9.

dal ditirambo nuovo e subito recepite dal teatro euripideo[15]. Mi riferisco in particolar modo ai numerosi *metra* bacchiaci in contesti giambici, che potevano facilmente essere superallungati alla misura della dipodia giambica: basti osservare, per esempio, il baccheo + giambo del verso di apertura (⏑––⏑–⏑–), i due bacchei del v. 1018 (⏑––⏑––), il baccheo + giambo del v. 1029 (⏑––⏑–⏑–) e i due giambo + baccheo dei vv. 1034-1035 (⏑–⏑–⏑–⏓). A questo proposito risulta emblematica la sequenza metrica presente al v. 1026 costituita da un cretico + giambo (⏑⏑⏑–⏑–⏑–), che, essendo preceduta da due dimetri giambici e seguita da due dimetri trocaici, poteva indifferentemente essere protratta alla misura del dimetro giambico o del dimetro trocaico, operando un superallungamento rispettivamente della prima lunga (qui soluta in due brevi) del cretico o dell'ultima lunga del giambo.

Ma il dato più significativo dal punto di vista ritmico è senza dubbio la estrema varietà metrica in un *mélange* caotico e disordinato di sequenze, con improvvisi e stridenti cambiamenti nell'ambito dello stesso periodo ritmico: si notino i passaggi dal ritmo giambico a quello coriambico nei due versi di apertura, da quello giambico a quello cretico e di nuovo al giambico nei vv.
116
1029-1032, da quello giambo-trocaico a quello docmiaco, per poi tornare al ritmo trocaico ma con un ferecrateo come clausola nei vv. 1034-1046; come pure le strane *metabolai* ritmiche fra baccheo + itifallico, *hemiepes* e lecizio ai vv. 1047-1048, fra alcmanio e paremiaco ai vv. 1050-1051 e fra alcmanio, dimetro docmiaco e itifallico ai vv. 1053-1055. Anche se va rilevato che almeno in alcuni casi il cambiamento ritmico è più che giustificato, in quanto nella interazione fra metrica e semantica costituisce la spia che evidenzia un *aprosdoketon*: è quanto avviene ai vv. 1029-1031 con il passaggio dai giambi, con cui Mnesiloco-Andromeda si abbandona al rimpianto per le danze insieme alle sue coetanee, ai cretici, che sottolineano la frattura rappresentata dall'inatteso riferimento al coperchio dell'urna che contiene i voti; o ai vv. 1038-1042 con la transizione dai docmi, che accompagnano l'accorato lamento del protagonista e la sua disperata richiesta di aiuto, ai trochei, con cui il povero Mnesiloco descrive le umilianti degradazioni (la rasatura, il travestimento da donna) alle quali lo ha costretto Euripide, proprio colui al quale sta ora chiedendo aiuto; o ancora ai vv. 1050-1051, dove il brusco passaggio dall'alcmanio al paremiaco evidenzia la repentina trasformazione di quella che doveva essere un'aulica automaledizione in una violenta imprecazione contro l'arciere scita.

[15] Su questo fenomeno e sulla sua importanza nell'evoluzione del complesso rapporto fra testo poetico e testo musicale, cioè fra poesia e musica, nel mondo antico, si veda Gentili 1988c, pp. 10-12.

La presenza nella monodia di Mnesiloco delle caratteristiche qui messe in luce – dall'uso reiterato dell'anafora e delle espressioni di lamento, magari in *extra metrum,* al ricorso ai superallungamenti dei valori temporali degli elementi metrici e ad una varietà metrico-ritmica senza alcun ordine interno – si spiega, come abbiamo già avuto modo di accennare all'inizio, con il fatto che esse sono impiegate in funzione parodica di identici espedienti massicciamente presenti nelle monodie dell'ultimo Euripide – basti citare per tutte la monodia del Frigio nell'*Oreste* (vv. 1369 ss.)[16] –, in quanto contribuivano alla realizzazione di un espressionismo senza precedenti sia sul piano semantico sia su quello ritmico-musicale.

Ed infatti questi elementi si ritrovano tutti nella complessa monodia cantata da Eschilo nelle *Rane* (vv. 1309-1322 e 1331-1363), in cui la parodia di certi stilemi euripidei è ancora più marcata.

Il contesto in cui il canto a solo di Eschilo si inserisce è quello della lunga scena dell'agone fra Euripide ed Eschilo di fronte a Dioniso, sceso agli Inferi, per stabilire quale dei due poeti sia più bravo e quindi più degno del trono della tragedia nell'Ade. Durante l'agone ciascuno dei due contendenti cerca di mettere in luce quali siano gli aspetti deteriori della poesia dell'altro. Con le due sezioni in cui si articola la monodia, Eschilo vuole mettere alla berlina prima le parti liriche, poi, più specificamente, le vere e proprie monodie di Euripide, come egli stesso afferma nei due trimetri giambici che separano le due *performances* (vv. 1329-1330). Qui, dunque, la parodia non è indirizzata contro una monodia specifica, come avveniva in quella di Mnesiloco-Andromeda, ma contro l'intero complesso delle sezioni liriche e delle monodie euripidee[17].

Nei vv. 1309-1322 – un miscuglio di citazioni euripidee, magari più o meno arbitrariamente modificate, e di versi del tutto inventati –, sono assemblati senza alcun nesso logico, anzi, come ha giustamente notato Del Corno nel suo commento[18], con una voluta ricerca del *nonsense*, due invocazioni, una alle alcioni (vv. 1309-1312), l'altra ai ragni (vv. 1313-1316), la descrizione di una trama che resta ambiguo se sia il risultato di una tela di ragno o di un lavoro al telaio (vv. 1317-1319), ed infine l'invito a cingere il collo di chi canta con una 'voluta di grappolo d'uva' (vv. 1320-1322).

Anche questa prima sezione della monodia di Eschilo presenta cellule metriche compatibili con il fenomeno del superallungamento, come per esempio il primo *metron* del dimetro coriambico del v. 1319 (––⏑–⏑⏑–),

[16] Cf. Zimmermann 1984-1987, II, p. 12.

[17] Rau 1967, p. 131. Sulla monodia cantata da Eschilo si veda Zimmermann 1988.

[18] Del Corno 1985, pp. 231-232 e 236.

in cui l'antibaccheo (cinque tempi) poteva essere prolungato alla misura di un *metron* trocaico di sei tempi; inoltre al v. 1314 perfino il segno grafico testimonia di un virtuosismo vocale per cui su una sola sillaba poggiava più di una nota (εἰειειειειειλίσσετε).

Per quanto concerne la struttura metrica, anche se l'andamento coriambico è largamente preminente, non mancano repentini cambiamenti di ritmo: il verso di apertura (–⏑⏑⏑–⏑⏑⏑⏑–⏑––), una sequenza di difficile e problematica interpretazione, ma la cui lettura più piana sembra essere quella che ne fa un trimetro coriambico catalettico con un epitrito giambico nel primo *metron*, è immediatamente seguito da un verso trocaico, precisamente un dimetro catalettico; e i vv. 1313-1315 presentano la successione tetrametro saffico, faleceo (cioè emiasclepiadeo I + pentemimere giambico o reiziano) e dimetro trocaico catalettico. Ma ancor più delle *metabolai* ritmiche il dato saliente di questa prima parte della monodia di Eschilo è la estrema varietà con cui il poeta realizza nel concreto la medesima struttura metrica di base: sia il dimetro coriambico libero (su quattro occorrenze, vv. 1312, 1316, 1319, 1321) sia il gliconeo (su cinque occorrenze, vv. 1311, 1317, 1318, 1320, 1322) presentano ben tre schemi diversi (rispettivamente ⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑⏑–, –⏑⏑⏑––⏑⏑–, ––⏑–⏑⏑– e –––⏑⏑–⏑–, ⏑⏑⏑–⏑⏑–⏑–, ⏑⏑––⏑⏑–⏑–). Anzi proprio il rarissimo gliconeo con base anapestica dell'ultima sequenza induce Eschilo ad interrompere questa sua prima *performance* per richiamare l'attenzione di Dioniso sull'eccezionalità metrica e contestare ad Euripide che le sue scelte metriche sono talmente ardite da poter essere paragonate alle dodici posizioni erotiche della celebre cortigiana Cirene (vv. 1323-1328)[19].

118

Dal v. 1331 comincia la vera e propria parodia delle monodie euripidee. Nella struttura del canto sono facilmente individuabili sette sezioni[20]: nella prima, vv. 1331-1337, l'immaginaria protagonista, una povera ragazza di basso ceto sociale, rivolgendosi alla tenebra della notte le chiede quale mai orrendo sogno le abbia inviato dall'Ade, domanda a cui fa seguito (vv. 1338-1340) l'ordine dato alle ancelle di preparare dell'acqua perché possa in qualche modo purificarsi dall'infausto sogno. Ai vv. 1341-1345 la fanciulla si rende finalmente conto di quale sia la grave sciagura preannunciata dal sogno; si tratta niente meno che del furto di un gallo da parte di Glice; immediato è l'invito alla schiava Μανία – un nome che, nonostante la diversa quantità della prima alfa, permette un sottile gioco di parole con il sostantivo μανία,

[19] Su questa etera e sulla sua bravura informa lo scolio *ad Ran.* 1328.

[20] Anche Del Corno nella sua edizione e traduzione (1985, pp. 132-137) propone una divisione della monodia in sette sezioni o stanze.

'follia'[21] – ad acciuffare la ladra. La quarta sezione (vv. 1346-1351) fornisce lo spunto per la descrizione di un bozzetto di vita quotidiana – la povera fanciulla intenta a filare un gomitolo di lana per poi venderlo al mercato –, con l'evidente scopo di aumentare il grado di pateticità di tutta la monodia, *pathos* che raggiunge il suo culmine nella successiva sezione (vv. 1352-1355) con l'esternazione del profondo dolore provocato dal furto. La monodia si chiude (vv. 1356-1360 e 1361-1363) con due diverse invocazioni, la prima ai
119 Cretesi, i protagonisti di più di una tragedia euripidea[22], e alla dea Artemide, la seconda ad Ecate, perché la aiutino a ritrovare il gallo, magari con una perquisizione in casa di Glice.

Sul piano stilistico l'intento parodico dell'eccessiva pateticità perseguita da Euripide nelle sue monodie si manifesta nell'uso reiterato, come già abbiamo visto nella monodia di Mnesiloco, dell'anafora – vv. 1334a-1336 μελαίνας ... μελανονεκυείμονα e φόνια φόνια, v. 1352 ἀνέπτατ' ἀνέπτατ(ο), vv. 1353-1355 ἄχε' ἄχεα, δάκρυα δάκρυα, ἔβαλον ἔβαλον – a cui si aggiunge l'impiego di stridenti ossimori: al v. 1331 κειλανοφαής 'che oscura risplendi', detto della tenebra, e ai vv. 1333 s. ψυχὰν ἄψυχον, 'anima inanimata', ricercatezze formali che sono in evidente contrasto con i contenuti di un testo quanto mai fatuo e banale. Ma proprio dal contrasto fra la inopportuna solennità dello stile tragico del canto della fanciulla e l'oggettiva banalità della situazione reale sgorga la comicità della parodia[23].

Del resto l'intento parodico traspare anche dai subitanei passaggi da uno stile aulico e pomposo ad uno prosastico e dimesso. Così ai vv. 1338 ss. la solenne esortazione rivolta alle ἀμφίπολοι ad attingere acqua per la cerimonia di purificazione dall'infausto sogno, un invito la cui solennità sul piano ritmico è sottolineata dall'impiego dei dattili, si conclude con un perentorio ordine a scaldare l'acqua, quasi che la protagonista sia in procinto non già di compiere un atto rituale, ma di prendere un bagno (ἀποκλύσω, v. 1340)[24]. E persino nella parte finale della monodia la sostenuta gravità dell'invocazione conclusiva ad Ecate si sfalda nel prosaico tecnicismo del linguaggio giuridico rappresentato dal φωράσω, 'operare una perquisizione', del v. 1363.

[21] La prima alfa del nome proprio della schiava è, infatti, lunga, come è confermato dalla sua presenza in sedi del trimetro giambico che presuppongono un elemento lungo (cf. *Thesm.* 728, 739, 754), mentre quella del sostantivo è breve.

[22] La tradizione indiretta ha tramandato alcuni frammenti di due tragedie euripidee intitolate rispettivamente Κρῆσσαι, *Le Cretesi* (*TrGF* 460-470) e Κρῆτες, *I Cretesi* (*TrGF* 471-472).

[23] Cantarella 1956-1964, V, p. 203 e Rau 1967, p. 131.

[24] Così Del Corno 1985, p. 237.

A livello ritmico-musicale anche in questa parte della lunga monodia di Eschilo si ritrovano virtuosistiche fiorettature vocali, come quella del v. 1348, εἰειειειλίσσουσα, analoga alla precedente, già notata, del v. 1314, e sequenze compatibili con eventuali superallungamenti temporali: per esempio il giambo + cretico del v. 1345 (––⏑––⏑⏑‖), che poteva facilmente essere portato alla misura del dimetro giambico, misura cui potevano esse protratti anche i due bacchei del v. 1346 (⏑––⏑–⏑‖) oppure il trimetro giambico finale doppiamente decurtato (⏑–⏑––––⏑–––), che nella *performance* dell'attore poteva essere 120
realizzato come un trimetro catalettico o anche acataletto.

Dal punto di vista più strettamente metrico, al di là dei cambiamenti ritmici che si giustificano per il fatto che servono a scandire e ad evidenziare il passaggio da una all'altra delle sette sezioni in cui si articola la monodia – mi riferisco soprattutto ai dattili della seconda sezione (vv. 1338-1340) rispetto a ciò che precede e a ciò che segue, e al ritmo prevalentemente cretico della sesta sezione (vv. 1356-1360) rispetto a quello sostanzialmente κατ' ἐνόπλιον-epitrito della settima (vv. 1361-1363) –, l'aspetto che qui mi preme mettere in luce è l'estrema varietà metrica *all'interno* di una medesima sezione, con reiterate, ed alcune volte forzose, *metabolai* ritmiche: nella prima sezione, per esempio, al dimetro coriambico libero (–––⏑–⏑⏑–) che costituisce l'*incipit* della seconda parte della monodia (v. 1331) segue immediatamente una serie di anapesti che poi lasciano il posto a due dimetri docmiaci chiusi da un encomiologico (*hemiepes* + pentemimere giambico o reiziano); la terza sezione (vv. 1341-1345) si apre con un ferecrateo seguito da un dimetro trocaico, un docmio + cretico, un cretico + ipodocmio, un docmio, un *hemiepes*, ed infine un giambo + cretico, uno scoppiettante *pastiche* metrico-ritmico che si ripresenta ancor più vivace nella sezione seguente (vv. 1346-1351) in cui si succedono un dimetro bacchiaco, un dimetro ionico *a minore*, un dimetro anapestico, un emiasclepiadeo I, due prosodiaci (che però differiscono nello schema metrico: ––⏑⏑–⏑– e ⏑–⏑–⏑⏑–) e un reiziano (⏑–⏑⏑––): a nessuna sequenza fa seguito una sequenza dello stesso ritmo; e un'altra *metabole* ritmica si ritrova all'interno della quinta sezione fra anapesti (vv. 1352-1353) e giambi (vv. 1353a-1355).

A questo punto possiamo tirare le fila del discorso sugli aspetti più significativi delle monodie parodiche di Aristofane: un testo più attento al significante che al significato tanto che in alcuni casi si può parlare a giusto titolo di *nonsense*, uno stile che con una serie di artifici retorici ricerca esasperatamente i toni patetici e gli accenti commoventi, un ritmo musicale aperto alle novità dei virtuosismi vocali e strumentali, una varietà metrico-ritmica che sarebbe più giusto definire un *mélange* caotico e disordinato di metri e di ritmi, in più di un caso completamente svincolati dal loro rapporto con

l'elemento linguistico; tutti elementi che miravano a realizzare sia a livello semantico che ritmico-musicale un espressivismo che non aveva precedenti.

Ma queste scelte stilistiche, ritmico-musicali, metriche non sono certo 121 attribuibili a Aristofane; esse sono una peculiarità di Euripide, l'autore parodiato. Anzi ritengo che l'accentuata parodia che ne fa Aristofane denunci in realtà un suo atteggiamento di critica nei confronti di queste scelte.

Ed allora le caratteristiche della monodia aristofanea vanno ricercate nelle pochissime monodie non parodiche presenti nelle sue commedie. Sarà sufficiente prenderne in esame due, quella che Diceopoli canta accompagnando la processione del dio Fallo negli *Acarnesi* (vv. 263-279) e la famosa monodia dell'Upupa negli *Uccelli* (vv. 227-262).

Il contesto in cui si inserisce il canto a solo di Diceopoli è del tutto particolare. Siamo al sesto anno della guerra del Peloponneso (425 a.C.)[25]; il protagonista della commedia, dopo aver stipulato con gli Spartani una tregua personale, valida per sé e per la sua famiglia, della durata di trenta anni, è potuto tornare nel suo podere in campagna, finora oggetto delle razzie delle truppe nemiche, e sta celebrando le Dionisie rurali per festeggiare l'avvenimento. Nell'ambito della cerimonia ha organizzato una processione in onore del dio Fallo, in occasione della quale canta una breve monodia, che in sostanza è un inno fallico.

Dal momento che il canto presenta una evidente connotazione cultuale e, essendo dedicato al dio Fallo, tradisce una chiara matrice popolare, si potrebbero avanzare riserve sul fatto che esso possa essere considerato rappresentativo della monodia in Aristofane. Tuttavia non va dimenticato che l'assunzione di una realtà popolare, nel caso specifico un canto religioso, in un contesto letterario comporta sempre, a meno che non si tratti di una vera e propria citazione, un intervento e una rielaborazione da parte dell'autore. In questo senso mi sembra corretto parlare del canto a solo di Diceopoli come di una monodia aristofanea.

La struttura è quella estremamente semplice dell'inno cletico: dopo l'invocazione al dio Fallo di cui vengono menzionate le principali 'virtù' (vv. 263-265), Diceopoli ricorda l'evento che ha reso possibile la cerimonia che si sta celebrando (vv. 266-270), per poi delineare in rapidi tratti un episodio boccaccesco di vita campestre che serve ad evocare i vantaggi della pace (vv. 271-275). La monodia si chiude con il tradizionale invito all'epifania della divinità (vv. 276-279).

[25] Vv. 266-267 ἕκτῳ σ' ἔτει προσεῖπον εἰς / τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος. Come si sa, anche la *hypothesis* I della commedia conferma che gli *Acarnesi* furono rappresentati agli agoni lenaici sotto l'arcontato di Eutino, cioè nel 425.

Lo stile è piano, direi quasi ingenuo, ma riesce a trasmettere tutta intera la vitalità sanguigna della gente dei campi, soprattutto con la brillantissima metafora agreste veicolata dall'*hapax* καταγιγαρτίσαι (v. 275), 'pigiate l'uva', a significare il rapporto sessuale del protagonista con Tratta, la bella boscaiola schiava di Strimodoro[26]. 122

Anche l'aspetto metrico-ritmico riflette questa semplicità e *naïveté* strutturale e stilistica: nel canto a solo di Diceopoli è impiegato sempre lo stesso ritmo, quello giambico, e l'unica articolazione interna è data dalla diversa estensione dei singoli *cola* o versi, dimetri o trimetri. In nessuna delle sequenze è ipotizzabile il fenomeno del superallungamento e non c'è traccia di virtuosismi vocali.

Insomma da questa monodia aristofanea, non parodica, si ricava l'impressione che essa si fondi sui tradizionali criteri di semplicità, compostezza e austerità stilistiche, criteri che informano di sé tutti gli elementi costitutivi del canto di Diceopoli, da quello semantico a quello metrico e musicale.

Un'impressione che paradossalmente trova conferma nell'analisi della più famosa fra le monodie non parodiche di Aristofane, quella cantata da Tereo-Upupa negli *Uccelli* (vv. 227-262). Ho detto 'paradossalmente' perché gli studiosi che si sono finora occupati di questa monodia hanno sempre concordemente ritenuto che essa sia sostanzialmente un'imitazione delle nuove monodie euripidee[27]. Al contrario credo di aver dimostrato in un mio saggio che la monodia dell'Upupa è sì un pezzo virtuosistico, senza dubbio affidato per la sua complessità ad un cantante di professione[28], ma è tutta costruita secondo criteri metrico-ritmici tradizionali, manifestando nei fatti un rifiuto critico delle innovazioni tanto care al nuovo ditirambo e a certe monodie euripidee[29].

Riassumo qui l'analisi che ne ho proposta in quella sede. La monodia è lo strumento di cui si serve Tereo-Upupa per convocare gli altri uccelli, ai quali vuole chiedere il loro benestare all'idea comunicatagli da Pisetero, il protagonista della commedia, di fondare una città fra gli uccelli. 123

L'appello inizia con una sequenza onomatopeica con cui Aristofane vuol riprodurre il verso dell'upupa e con un primo invito generico rivolto a tutti gli uccelli (vv. 227-229); a partire da questo punto le varie specie di uccelli

[26] Per questa metafora si vedano, oltre allo scolio *ad Ach.* 275, Taillardat 1962, p. 100 e Henderson 1975, p. 166 e n. 71.

[27] Era questa l'opinione di Mazon 1904, p. 99, riproposta, nella sua edizione con commento della commedia, da Zanetto 1987, p. 203.

[28] Cf. Russo 1984, p. 245.

[29] Pretagostini 1988b [= pp. 161-170 in questo volume]; cf. White 1912, pp. 279-280.

convocati sono raggruppati in otto sezioni (vv. 230-254), che dal punto di vista linguistico risultano chiaramente distinte fra loro dal ricorrere all'inizio di ciascuna di esse del pronome relativo (ὅσοι ... ὅσα ... ὅσα ... τά ... οἵ ... ecc.) e della congiunzione enclitica τε[30]. La lunga convocazione delle singole specie è chiusa dalle motivazioni dell'appello – l'arrivo di un vecchio arguto che professa idee originali e che vuole sperimentare cose nuove (vv. 255-257) –, da un nuovo invito generale a tutti gli uccelli (vv. 258-259) e da tre versi onomatopeici dei loro diversi linguaggi (vv. 260-262). Come si vede, siamo di fronte ad un testo che sul piano strutturale appare nettamente scandito nelle sue diverse parti dal puntuale ricorrere di inequivocabili segnali grammaticali e sintattici; un'articolazione che fa sì che l'appello di tante svariate specie di uccelli non si trasformi in nessun momento in un richiamo caotico, confuso e disordinato.

Naturalmente anche l'impianto metrico-ritmico coopera a questa ripartizione precisa ed ordinata. Il passaggio da una categoria all'altra è infatti sottolineato da significativi cambiamenti di ritmo: per le prime due specie (vv. 230-237), gli uccelli mangiatori di orzo e di semi e, forse, le rondini (cf. ἀμφιτιττυβίζεθ', v. 235)[31], Tereo-Upupa sceglie una serie di sequenze κατ' ἐνόπλιον-epitrite alternate a docmi; per gli uccelli dei giardini (vv. 238-239) lo ionico *a minore* seguito ancora dal docmio; per quelli dei monti (vv. 240-243), mangiatori di olive e corbezzoli, il ritmo giambico; per le due specie, affini ma diverse, che vivono nelle zone paludose (vv. 241-247) il ritmo cretico, impiegato però prima senza soluzioni, poi con soluzioni delle lunghe; per il francolino (vv. 248-249) il ritmo coriambico del gliconeo, a cui segue un dimetro cretico; per gli uccelli marini (vv. 250-254) il ritmo dattilico degli alcmani. Infine per spiegare le ragioni della convocazione (vv. 255-257) Tereo-Upupa ricorre al ritmo degli anapesti e per l'appello finale (vv. 258-259) al ritmo trocaico. Una varietà metrica che non è mai fine a se stessa, in un'ottica di esasperato espressivismo ritmico-musicale, ma una varietà il cui scopo primario è una sorta di mimetismo ritmico, l'uso cioè per ciascuna categoria di uccelli di un ritmo metrico sempre diverso e tale da richiamare ogni volta una caratteristica della specie in quel momento convocata, in una strettissima interazione con il dato semantico. Tanto è vero che, sebbene un testo siffatto si prestasse alle più svariate fiorettature

124

[30] L'importanza del τε quale elemento connettivo di ciascuna delle otto sezioni, così da conferire a tutta la monodia l'aspetto di un ὕμνος κλητικός, è stata rilevata da Fraenkel 1964c, pp. 456-457.

[31] Secondo Esichio, *s.v.* τιτυβίζει (IV, p. 160 Schmidt), questo termine designa il verso della rondine.

musicali e vocali, non c'è traccia di melismi di questo tipo. Dunque l'esatto contrario di quanto accade nelle monodie parodiche, le cui caratteristiche sono quelle dell'ultimo Euripide. In questa prospettiva risulta particolarmente significativa la scelta del ritmo dattilico per gli uccelli marini, un voluto richiamo metrico, oltre che verbale, al famoso partenio di Alcmane (*PMGF* 26), in cui veniva cantato il volo delle alcioni e del cerilo: è chiaro l'intento da parte di Aristofane di riallacciarsi all'antica tradizione poetica rappresentata dalla grande lirica corale. E che questa sia una scelta cosciente e meditata è confermato, sia pure indirettamente, da alcuni versi, già esaminati, della prima parte della monodia cantata da Eschilo nelle *Rane*; anche qui c'è un'invocazione alle alcioni (vv. 1309-1313), ma, dal momento che ora l'intento primario è quello parodico nei confronti della nuova poesia euripidea, il metro impiegato non è più quello dattilico, ma un disordinato susseguirsi di coriambi, trochei e ancora coriambi.

Ed allora la conclusione non può essere che una: lungi dal rappresentare un esempio di monodia costruita alla maniera di Euripide, un esempio per dirla con Cratino (fr. 342 K.-A.) di εὐριπιδαριστοφανίζειν, la monodia dell'Upupa costituisce una specie di manifesto della vera monodia aristofanea, quasi che Aristofane con questo canto a solo «abbia voluto fornire una prova tangibile di come si potesse realizzare una monodia che suscitasse l'ammirazione e l'entusiasmo degli spettatori» servendosi non già delle innovazioni introdotte dal ditirambo nuovo, ma «solo di un ritmo metrico che diventa esso stesso musica del canto»[32].

Thesm. 1015-1055:

	φίλαι παρθένοι, φίλαι	*ba ia*
	πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ	*cho cr*
	τὸν Σκύθην λάθοιμι;	*ith*
	κλύεις, ὦ προσᾴδουσα τἄμ' ἐν ἄντροις;	*2ba reiz*
1020	κατάνευσον, ἔασον ὡς	*pros*
	τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν.	*ith*
	ἄνοικτος ὅς μ' ἔδησε, τὸν	*2ia*
	πολυπονώτατον βροτῶν.	*lec*
	μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγών	*2ia*

[32] Pretagostini 1988b, p. 194 [= p. 169 in questo volume].

1025	σαπρὰν ἀπωλόμην ὅμως.	*2ia*
	ὅδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ	*cr ia*
	πάλαι ἐφεστὼς ὀλοὸν ἄφιλον	*2tr*
	ἐκρέμασεν κόραξι δεῖπνον.	*2tr*
	ὁρᾷς, οὐ χοροῖσιν οὐδ’	*ba ia*
1030	ὑφ’ ἡλίκων νεανίδων	*2ia*
	κημὸν ἕστηκ’ ἔχουσ’,	*2cr*
	ἀλλ’ ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη	*3ia*
	κήτει βορὰ Γλαυκέτῃ πρόκειμαι.	*ia ith*
	Γαμηλίῳ μὲν οὐ ξὺν	*ia ba*
1035	παιῶνι, δεσμίῳ δέ	*ia ba*
	γοᾶσθέ μ’, ὦ γυναῖκες, ὡς	*2ia*
	μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος,	*2tr*
	ὦ τάλας ἐγώ, τάλας,	*lec*
	ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ’ ἄνομα πάθεα,	*do hypodo*
	φῶτα λιτομένα,	*hypodo*
1040	πολυδάκρυτον Ἀίδα γόον φλέγουσα,	*do ith*
	αἰαῖ αἰαῖ,	*extra metrum*
	ὃς ἔμ’ ἀπεξύρησε πρῶτον,	*2tr*
	ὃς ἐμὲ κροκόεν τόδ’ ἐνέδυσεν·	*2tr*
1045	ἐπὶ δὲ τοῖσδε τόδ’ ἀνέπεμψεν	*2tr*
	ἱερόν, ἔνθα γυναῖκες.	*pher*
126	ἰὼ μοίρας ἄτεγκτε δαῖμον.	*ba ith*
	ὦ κατάρατος ἐγώ·	*hem*^{m}
	τίς ἐμὸν οὐκ ἐπόψεται	*lec*
	πάθος ἀμέγαρτον ἐπὶ κακῶν παρουσίᾳ;	*3ia*
1050	εἴθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστήρ	*alcm*
	τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.	*paroem*
	οὐ γὰρ ἔτ’ ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν	*alcm*
	ἐστὶν ἐμοὶ φίλον, ὡς ἐκρεμάσθην,	*alcm*
	λαιμότμητ’ ἄχη δαιμόνι’, αἰόλαν	*2do*
1055	νέκυσιν ἐπὶ πορείαν.	*ith*

Ran. 1309-1322:

	ἀλκυόνες, αἳ παρ’ ἀενάοις θαλάσσης	*3cho*‸
1310	κύμασι στωμύλλετε	*2tr*‸
	τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν	*glyc*
	ῥανίσι χρόα δροσιζόμεναι·	*2cho*
	αἵ θ’ ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας	*tetr sapph*
	εἱειειειειειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες	*phalaec*
1315	ἱστότονα πηνίσματα,	*2tr*‸
	κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας,	*2cho*
	ἵν’ ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-	*glyc*

	φὶς πρῴραις κυανεμβόλοις	*glyc*	
	μαντεῖα καὶ σταδίους.	*2cho*	
1320	οἰνάνθας γάνος ἀμπέλου,	*glyc*	
	βότρυος ἕλικα παυσίπονον	*2cho*	
	περίβαλλ', ὦ τέκνον, ὠλένας.	*glyc*	

Ran. 1331-1363:

	ὦ νυκτὸς κελαινοφαής	*2cho*	
	ὄρφνα, τίνα μοι δύστανον ὄνει-	*2an*	
	ρον πέμπεις ἐξ ἀφανοῦς Ἀίδα	*2an*	
	πρόπολον, ψυχάν	*an*	
	ἄψυχον ἔχοντα, μελαίνας	*paroem*	
1335	νυκτὸς παῖδα, φρικώδη δεινὰν ὄ-	*2do*	
	ψιν, μελανονεκυείμονα, φόνια φόνια	*2do*	
	δερκόμενον, μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα;	*hem*^{m} *reiz*	
	ἀλλά μοι, ἀμφίπολοι, λύχνον ἅψατε	*alcm*	
	κάλπισί τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ' ὕδωρ,	*alcm adon*	
1340	ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω.	*alcm*	
	ἰὼ πόντιε δαῖμον·	*pher*	
	τοῦτ' ἐκεῖν'· ἰὼ ξύνοικοι,	*2tr*	
	τάδε τέρα θεάσασθε· τὸν ἀ-	*do cr*	127
	λεκτρυόνα μου ξυναρπάσα-	*cr hypodo*	
	σα φρούδη Γλύκη.	*do*	
	Νύμφαι ὀρεσσίγονοι,	*hem*^{m}	
1345	ὦ Μανία, ξύλλαβε.	*ia cr*	
	ἐγὼ δ' ἁ τάλαινα	*2ba*	
	προσέχουσ' ἔτυχον ἐμαυτῆς	*2ion*^{min}	
	ἔργοισι, λίνου μεστὸν ἄτρακτον	*2an*	
	εἱειειειλίσσουσα χεροῖν	*hemiascl* I	
	κλωστῆρα ποιοῦσ', ὅπως	*pros*	
1350	κνεφαῖος εἰς ἀγοράν	*pros*	
	φέρουσ' ἀποδοίμαν.	*reiz*	
	ὁ δ' ἀνέπτατ' ἀνέπτατ' ἐς αἰθέρα κου-	*2an*	
	φοτάταις πτερύγων ἀκμαῖς,	*trip an*	
	ἐμοὶ δ' ἄχε' ἄχεα κατέλιπε,	*2ia*	
	δάκρυα δάκρυά τ' ἀπ' ὀμμάτων	*2ia*	
1355	ἔβαλον ἔβαλον ἁ τλάμων.	*2ia*$_{\wedge}$	
	ἀλλ', ὦ Κρῆτες, Ἴδας τέκνα, τὰ	*do cr*	
	τόξα <τε> λαβόντες ἐπαμύνατε, τὰ	*3cr*	
	κῶλά τ' ἀμπάλλετε κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν.	*2cr 2tr*$_{\wedge}$	
	ἅμα δὲ Δίκτυννα παῖς, ἁ καλά,	*3cr*	
1360	τὰς κυνίσκας ἔχουσ' ἐλθέτω διὰ δόμων πανταχῇ.	*5cr*	
	σύ δ', ὦ Διός, διπύρους ἀνέχουσα	*ia reiz*	

	λαμπάδας ὀξυτάτας	*hem*^{m}
	χεροῖν, Ἑκάτα, παράφηνον εἰς Γλύκης,	*enh cr*
	ὅπως ἂν εἰσελθοῦσα φωράσω.	*ia ia sp*

Ach. 263-279:

	Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου,	2*ia*
	ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνη-	2*ia*
265	τε, μοιχέ, παιδεραστά,	2*ia*∧
	ἕκτῳ σ' ἔτει προσεῖπον εἰς	2*ia*
	τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,	2*ia*
	σπονδὰς ποησάμενος ἐμαυ-	2*ia*
	τῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν	2*ia*
270	καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.	2*ia*
	πολλῷ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,	3*ia*
	κλέπτουσαν εὑρόνθ' ὡρικὴν ὑληφόρον,	3*ia*
	τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ φελλέως,	3*ia*
	μέσην λαβόντ', ἄραντα, κατα-	2*ia*
275	βαλόντα καταγιγαρτίσαι.	2*ia*
128	Φαλῆς Φαλῆς,	*ia*
	ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίῃς ἐκ κραιπάλης	3*ia*
	ἕωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρύβλιον·	3*ia*
	ἡ δ' ἀσπὶς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.	3*ia*

Av. 227-262:

	ἐποποποῖ ποποῖ, ποποποποῖ ποποῖ,	2*do*
	ἰὼ ἰὼ ἴτω ἴτω	2*ia*
	ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων·	3*ia*
230	ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας	2*do*
	νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων	*reiz hem*^{m}
	σπερμολόγων τε γένη	*hem*^{m}
	ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἱέντα γῆρυν·	3*tr*
	ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ	*do*
235	βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν	3*tr*
	ἡδομένᾳ φωνᾷ·	*hem*^{m}
	τιοτιοτιοτιοτιοτιοτιοτιο·	4*tr* (ο *extra metrum*)
	ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ	3*ion*^{min}
	κλάδεσι νομὸν ἔχει,	*do*
240	τά τε κατ' ὄρεα, τὰ [τε] κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγ'	3*ia*
	ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν ἀοιδάν·	3*ia*∧
	τριοτο τριοτο τοτοβριξ·	2*ia*∧ (ο *extra metrum*)
	οἵ θ' ἑλείας παρ' αὐλῶνας ὀξυστόμους	4*cr*

245	ἐμπίδας κάπτεθ᾽, ὅσα τ᾽ εὐδρόσους γῆς τόπους	4*cr*
	ἔχετε λειμῶνα τ᾽ ἐρόεντα Μαραθῶνος,	4*cr*$_{\wedge}$
	ὄρνις <τε> πτεροποίκιλος,	*glyc*
	ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς·	2*cr*
250	ὧν τ᾽ ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης	*alcm*
	φῦλα μετ᾽ ἀλκυόνεσσι ποτῆται,	*alcm*
	δεῦρ᾽ ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα·	*alcm*
	πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ᾽ ἁθροΐζομεν	*alcm*
	οἰωνῶν ταναοδείρων.	*paroem*
255	ἥκει γάρ τις δριμὺς πρέσβυς	2*an*
	καινὸς γνώμην	*an*
	καινῶν ἔργων τ᾽ ἐγχειρητής.	2*an*
	ἀλλ᾽ ἴτ᾽ εἰς λόγους ἅπαντα,	2*tr*
	δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο·	2*tr*
260	τοροτοροτοροτοροτιξ,	2*cr* (o *extra metrum*)
	κικκαβαυ κικκαβαυ,	2*cr* (o *extra metrum*)
	τοροτοροτορολιλιλιξ.	2*cr* (o *extra metrum*)

METRO, SIGNIFICANTE, SIGNIFICATO: L'ESPERIENZA GRECA

In una pagina del suo manuale di metrica Dietmar Korzeniewski formula una riflessione che colpisce per la sua disarmante semplicità: «Una metrica senza la parola è vuota e inerte»[1]. So bene che nelle intenzioni del suo autore la frase è finalizzata, come è stato notato da Luigi Enrico Rossi in un'acuta recensione[2], ad «una vera e propria 'esegesi verbale' dei testi … mirante, in più d'un caso, a ottenere risultati concreti nell'interpretazione degli schemi metrici»; tuttavia, quando la lessi per la prima volta, essa assunse ai miei occhi un significato molto più ampio fino ad investire la complessa problematica del rapporto tra metrica e semantica, o, più concretamente, dell'interazione fra metro e parola. In altri termini, se è vero che il metro senza la parola è un puro e sterile gioco di lunghe e di brevi, è *observatio* senza interpretazione, è anche vero che in molti casi l'elemento verbale acquista maggior forza e addirittura un accrescimento di significato in virtù dell'elemento metrico che l'accompagna.

Alla base di questa considerazione c'è il presupposto, in teoria riconosciuto da tutti, nella pratica applicato da pochi, che la metrica, rispetto alla struttura verbale cui fa riferimento, è un significante aggiuntivo che coopera alla realizzazione del significato globale del testo.

Nel campo della metrica recitativa sono ormai i numerosi i lavori che si fondano sul principio della interazione fra metrica e linguistica: è sufficiente citare in questa sede i due volumi di Carlo Prato e di suoi allievi sul trimetro dei tragici greci e di Menandro[3], in cui si prendono in esame tutte le parole impegnate in soluzione, nell'intento di determinare, attraverso il diverso atteggiamento dei singoli autori rispetto a questo problema,

108

Metrica classica e linguistica, a cura di R. M. Danese – F. Gori – C. Questa, Urbino, QuattroVenti, 1990, pp. 107-119.

[1] Korzeniewski 1998, p. 155.

[2] Rossi 1969, p. 318.

[3] Prato *et al.* 1975 e Prato *et al.* 1983.

la diversa funzione che il fenomeno assume nel loro stile; o, per quanto riguarda l'esametro omerico, i lavori di Hermann Fränkel[4] e Luigi Enrico Rossi[5], che, pur giungendo a conclusioni opposte a proposito dell'importanza del *colon* lungo o del *colon* breve all'interno del verso, partono entrambi dalla premessa della necessità di porre alla base della loro ricerca lo studio del rapporto fra *colon* e sintassi, che poi evolve fatalmente, data la natura orale dei poemi omerici, nello studio del rapporto fra *colon* e formula.

Un approccio di questo tipo non ha invece trovato finora una vasta applicazione nell'ambito della metrica lirica, se si eccettuano le molte osservazioni, alcune senza dubbio criticabili, altre interessanti ma forse troppo generiche, contenute proprio nel manuale di Korzeniewski: per esempio il carattere orientale ed esotico che lo ionico conferisce ad alcune sezioni liriche delle *Supplici* e dei *Persiani* di Eschilo e delle *Baccanti* di Euripide[6], o anche il fatto che la celebre monodia di Agatone nelle *Tesmoforiazuse* è tutta costruita in ritmo ionico, proprio per evidenziare anche sul piano metrico-ritmico il carattere molle ed effeminato del famoso tragediografo[7].

Le motivazioni che di solito si portano per spiegare la prudenza, se non proprio lo scetticismo, degli studiosi nei confronti di un tale approccio metodologico sono sostanzialmente due. La prima trova la sua ragion d'essere nel fatto che l'espressività di una qualsiasi sezione lirica si fondava, oltre che sulla parola e sul metro, anche sulla musica, realtà per noi oggi purtroppo quasi completamente perduta, cui erano strettamente correlate le evoluzioni 109 orchestiche del coro[8]; e non è azzardato ipotizzare che in molti casi il rapporto metro/musica fosse più immediato e diretto di quello parola/metro, cioè che le articolazioni determinate all'interno della struttura strofica dal ritmo metrico e dal ritmo musicale spesso possono non coincidere con la struttura sintattica e con il livello semantico del testo verbale.

La seconda ragione che induce alla prudenza è legata a quello che nel campo degli studi metrici potremmo definire niente più che un fantasma, il fantasma dell'*ethos* dei metri. Essa parte dal presupposto che, diversamente da quanto accade per il ritmo musicale, per cui i ritmicologi antichi hanno

[4] Fränkel 1960, pp. 100-156.

[5] Rossi 1965.

[6] Korzeniewski 1998, p. 116.

[7] Korzeniewski 1968, p. 118.

[8] Un approccio critico, ampio e stimolante, alle diverse problematiche inerenti alla musica nella cultura greca in Gentili – Pretagostini 1988.

elaborato una vera e propria teoria musicale dell'*ethos* dei ritmi[9] – secondo la quale per esempio il ritmo dattilico è un ritmo solenne e maestoso, il ritmo ionico è invece un ritmo molle e lascivo –, per il ritmo metrico, cioè per le singole forme metriche, non c'è quasi traccia nelle testimonianze antiche di una siffatta teoria[10].

A rigore non si può parlare, dunque, di un *ethos* dei metri, e quindi secondo la *communis opinio* non è possibile stabilire una precisa e costante corrispondenza di determinati versi o *cola* con i sentimenti, le situazioni, le azioni rivelati dal testo.

Di fronte ad una formulazione teorica così decisa e generalizzata, e in fondo, almeno nelle grandi linee, sostanzialmente corretta, sembrerebbe non esserci spazio per un discorso sul significante metrico quale è quello che mi ripromettevo di fare in questa sede.

Ma la metrica, e più specificamente la metrica lirica, è un microcosmo talmente poliedrico e sfaccettato che mal si adatta alle formulazioni generali; se nell'intento di verificare la validità di certe formulazioni teoriche si procede ad un'analisi puntuale di singole realtà metrico-ritmiche nel concreto della loro realizzazione pratica, può accadere di imbattersi in sorprese molto interessanti.

Spesso come prova del fatto che le singole forme metriche non hanno un loro *ethos* si suole portare l'esempio dei vv. 827 ss. del *Filottete* di Sofocle. Questa la situazione scenica. Filottete in preda ai dolori si è appena assopito; il coro intona un breve canto antistrofico, intervallato da quattro esametri recitati da Neottolemo[11]. La prima parte della strofe è costituita dalla celebre invocazione al Sonno (vv. 827-832), la seconda, che si chiude con una gnome sul καιρός (vv. 837-838), dal pressante invito rivolto a Neottolemo ad agire al più presto (vv. 833-836). Nessuno, credo, ha descritto la scena meglio di Gennaro Perrotta: «il commo prende, nel suo inizio, l'andatura dolce e molle d'una ninna nanna: 'O Sonno che non conosci i dolori, Sonno che non conosci i mali, vieni col tuo soffio soave, benigno, benigno, o signore. Conserva nel suo viso questa serenità che ora da esso s'effonde. Vieni, vieni, o salvatore'. Il coro accompagna così liricamente il sonno dell'eroe con parole tenere e dolci, con un *pianissimo* carezzevole. Ma subito ridiven- 110

[9] Sugli aspetti etico-musicali dei vari ritmi ancora fondamentale Abert 1899, cf. Anderson 1966.

[10] Così Rossi 1969, pp. 320-321.

[11] Wilamowitz 1921, p. 347; secondo Dale 1968, p. 28, erano detti in *parakataloge*.

ta personaggio drammatico, si ricorda dell'inganno da compiere, consiglia a Neottolemo di approfittare del sonno e partire»[12].

È stato giustamente notato che proprio l'invocazione al Sonno è realizzata prevalentemente in docmi[13], il metro che di solito si trova impiegato per esprimere passione ed eccitazione. Saremmo cioè in presenza di una plateale frattura fra metro (il docmio sistaltico o tarassico) e parola (la carezzevole ninna nanna). Ma vediamo più da vicino l'aspetto metrico di questa strofe. Il primo verso è chiaramente dattilico, un alcmanio, cui fanno seguito, nella colometria proposta nell'edizione di Dain[14], quattro sequenze docmiache, un molosso, ancora un docmio e, come clausola di questo primo periodo ritmico, uno strano *colon*, che potrebbe essere interpretato come un docmio kaibeliano (o prosodiaco docmiaco), con il primo *longum* soluto (⏑⏖⏑–––). Ma questi docmi presentano tutti una singolare caratteristica: la parte finale della sequenza è sempre realizzata da un molosso (tranne che 111 nell'ultima occorrenza ἃ τέταται τανῦν), mentre la prima parte sempre da uno spondeo o da un dattilo (tranne, forse, nel primo verso εὐαὴς ἡμῖν), secondo gli schemi –––––/–⏖–––.

Dunque l'elemento che più conta ai fini di una valutazione metrico-ritmica della pericope non è tanto il fatto che questi siano docmi, quanto piuttosto che essi diano luogo ad una serie quasi ininterrotta di lunghe (solo in alcuni casi solute in due brevi), che determinano un ritmo lento, grave, un vero e proprio *rallentando*, in perfetta sintonia con le parole tenere e dolci, il *pianissimo*, come lo definisce Perrotta, della ninna nanna. Solo nella sezione successiva, quella in cui il coro invita Neottolemo all'azione, il ritmo diventa concitato, quasi frenetico, con una serie di sequenze giambiche catalettiche e variamente decurtate; alla fine la gravità dei tre molossi del v. 837 segna l'inizio della gnome che, con un dimetro docmiaco, conclude la strofe.

Come si vede, una precisa e puntuale interazione fra metro e parola: la metrica con il suo linguaggio fatto di lunghe e di brevi scandisce e sottolinea i diversi livelli semantici in cui si articola il canto corale. Un'interazione che in questo caso specifico continua nel successivo intervento di Neottolemo (vv. 839-842). Di fronte alle insistenze del coro, l'eroe reagisce rievocando il responso divino (θεὸς εἶπε, v. 841): non si può conquistare Troia senza la presenza di Filottete. Non è certo un caso che sul piano metrico il contenuto

[12] Perrotta 1935, p. 443.
[13] Rossi 1969, p. 320.
[14] Dain 1960-1968, III, p. 41.

oracolare dei versi sia sottolineato dall'uso dell'esametro dattilico[15], il metro tradizionale degli oracoli[16].

In riferimento ad un impiego mirato dell'esametro in funzione di supporto del significato verbale, un caso del tutto analogo è quello dei vv. 1004-1042 delle *Trachinie.* La scena è stata compiutamente analizzata in un articolo molto interessante di Claudio Tartaglini[17]. In una complessa e problematica struttura strofica[18] caratterizzata dalle reiterate espressioni di dolore di Eracle in preda alle atroci sofferenze procurategli dal chitone avvelenato, espressioni di dolore che sul piano metrico-ritmico trovano la loro naturale realizzazione in una serie di docmi e di anapesti di lamento, si inseriscono in maniera apparentemente sorprendente[19] tre diverse sezioni – due attribuite ad Eracle (vv. 1010-1014 e 1031-1040)[20], una ad Illo e ad un vecchio (vv. 1018-1022) – di esametri dattilici, il cui ritmo solenne e maestoso può sembrare fuori posto in un canto di forte *pathos* trenodico. Ebbene, è stato brillantemente dimostrato che anche in questo caso gli esametri svolgono una precisa funzione di elucidazione e di integrazione di tutti i significati, anche i più reconditi, del testo verbale, in quanto il loro ritmo doveva evocare negli spettatori della tragedia il ricordo dei due oracoli[21], il primo accennato da Deianira ai vv. 79-81 (cf. vv. 166-172, 821-826, 1164-1173), il secondo svelato da Eracle stesso ai vv. 1159-1161, che predi-

112

[15] Lo stretto rapporto fra contenuto oracolare e forma esametrica era stato messo in evidenza già da Jebb 1908, p. 137, *ad* 839 s.; cf. Bowra 1944, p. 281. Winnington-Ingram 1969, p. 49, ha formulato l'ipotesi (poi ripresa in Winnington-Ingram 1980, p. 287 e n. 26) secondo cui l'uso di questi esametri sia da mettere in relazione non con il loro contenuto oracolare, ma con l'azione (non) eroica che Neottolemo si accinge a compiere; ma si vedano le giuste e puntuali osservazioni a favore della tesi tradizionale formulate da Tartaglini 1983, pp. 296-297.

[16] Per l'impiego dell'esametro negli oracoli si vedano Parke – Wormell 1956, pp. XXII e XXIX; McLeod 1961, pp. 317-319 e Rossi 1981, p. 204. Sulla consistente presenza dell'esametro nella commedia di mezzo quale conseguenza della fortuna che in questo tipo di commedia ebbe la parodia dello stile oracolare rimando a Pretagostini 1987, pp. 249-251 [= pp. 146-147 in questo volume].

[17] Tartaglini 1983.

[18] Per la discussione relativa all'eventuale articolazione strofica dell'amebeo finale delle *Trachinie* si vedano Kamerbeek 1959, p. 211, *ad* 1004-1044 e Pohlsander 1964, pp. 145-146.

[19] Così Wilamowitz 1921, p. 348.

[20] Anche se il tipo di resa di questi esametri non può essere stabilito con assoluta certezza, mi sembra più probabile l'ipotesi di una loro esecuzione in recitativo (cf. Wilamowitz 1921, p. 348) rispetto a quella di un'esecuzione lirica (cf. Snell 1977, p. 31 e n. 15).

[21] Interessanti considerazioni sull'importanza dei due oracoli nell'economia delle *Trachinie* in Bowra 1944, pp. 150-154.

cevano il tempo e le modalità della morte dell'eroe e di cui invece Eracle, in preda agli atroci dolori, sembra essere del tutto dimentico, allorché proprio 113 negli esametri in questione supplica il figlio di procurargli una morte rapida e indolore. Il destino di Eracle si è ormai compiuto, ma l'eroe non ne ha ancora coscienza. Diversamente da quanto accade per gli spettatori, egli non ha ancora compreso che gli oracoli si sono realizzati. Siamo di fronte ad un esempio tipico di ironia tragica; solo che in questo caso lo strumento attraverso cui essa si realizza non è il testo verbale, ma sono le due serie di esametri pronunciati da Eracle, grazie alla forza evocativa dei due responsi oracolari insita nel loro metro: veicolo dell'ironia tragica non è il consueto codice verbale, ma il più sofisticato codice metrico-ritmico[22].

Anche i vv. 164-166 dell'*Elena* di Euripide, che fungono da singolare preludio lirico alla parodo[23], rappresentano un manifesto esempio di pericope in cui la forza evocativa del metro svolge una funzione di supporto del testo verbale. A conclusione del suo dialogo con Teucro, dal quale ha appreso una serie di notizie che l'hanno gettata nel più completo sconforto, Elena, prima di iniziare il canto che costituisce la prima strofe della parodo, in tre sequenze dattiliche (due esametri ed un alcmanio chiusi da un αἰαῖ *extra metrum*) si chiede come potrà dare libero sfogo al suo pianto, quale forma poetica sarà la più adatta ad esprimere il suo dolore. La funzione di preludio al successivo canto lirico è sottolineata sul piano ritmico proprio dall'impiego per questi versi di una serie costituita da dattili, il metro tipico dei proemi citarodici, come documentano i frr. 2-3 Gostoli di Terpandro e il fr. 788 *PMG* di Timoteo[24]. Il cambiamento di ritmo nella strofe immediatamente successiva, che si apre con due lecizi e prosegue con sequenze giambiche e trocaiche, mostra chiaramente che l'allusione ai proemi citarodici è strettamente limitata ai tre versi dattilici, peraltro già nettamente distinti da quanto segue poiché sono i soli svincolati dalla responsione antistrofica.

Gli esempi fin qui addotti mi paiono sufficienti a dimostrare che se è vero che le forme metriche non hanno un loro *ethos*, nel senso che non esiste 114 una corrispondenza univoca fra determinati versi o *cola* e i sentimenti e le azioni rivelati dal testo verbale, è anche vero che in singoli casi specifici il metro coopera in funzione di significante distinto dal significante verbale ad una più completa comprensione del testo inteso nella sua globalità.

[22] Così Tartaglini 1983, p. 300; cf. Johnson 1928, p. 209.

[23] Sulle caratteristiche strutturali di questa parodo si veda l'ampio commento di Kannicht 1969, pp. 59-60.

[24] Cf. Kannicht 1969, pp. 60-61.

Anzi il ruolo della metrica come accrescimento del significato diventa in alcune monodie addirittura fondamentale per una corretta ed esaustiva 'lettura' del testo.

Il caso più emblematico della interazione fra metro e parola è senza dubbio la famosa monodia dell'Upupa negli *Uccelli* di Aristofane (vv. 227-262), che è stata oggetto di un mio saggio[25]. Ecco l'analisi che ne ho proposta in quella sede. Siamo poco oltre l'inizio della commedia. Pisetero ed Evelpide, due ateniesi che hanno abbandonato la loro città perché stanchi dei continui processi, dopo un lungo peregrinare hanno finalmente trovato Tereo-Upupa, un uccello che un tempo era stato un uomo, e gli hanno esposto il loro progetto di fondare una nuova città fra gli uccelli. Tereo-Upupa è personalmente entusiasta del progetto e decide di indire un'assemblea di tutti gli uccelli per chiedere il loro benestare all'idea dei due ateniesi; la monodia è il mezzo di cui si serve per procedere alla loro convocazione.

L'appello inizia con una sequenza onomatopeica, con cui Aristofane vuol riprodurre il verso dell'upupa, e con un primo invito generico rivolto a tutti i volatili (vv. 227-229); a partire da questo punto le varie specie di uccelli convocati sono raggruppate in otto sezioni (vv. 230-254), che sul piano linguistico risultano nettamente distinte tra di loro dal ricorrere all'inizio di ciascuna di esse del pronome relativo (ὅσοι ... ὅσα ... ὅσα ... τά ... οἵ ...) e dalla congiunzione enclitica τε[26]. La lunga convocazione delle singole specie è chiusa dalle motivazioni dell'appello – l'arrivo di un vecchio arguto che professa idee originali e che vuole sperimentare cose nuove (vv. 255-257) –, da un nuovo invito generale a tutti gli uccelli (vv. 258-259) e da tre versi onomatopeici dei loro diversi linguaggi (vv. 260-262). Come si vede, siamo di fronte ad un testo che sul piano strutturale appare nettamente scandito nelle sue diverse parti dal puntuale ricorrere di inequivocabili segnali grammaticali e sintattici. 115

Naturalmente anche l'impianto metrico-ritmico coopera a questa ripartizione precisa ed ordinata. Il passaggio da una categoria all'altra è infatti sottolineato da significativi cambiamenti di ritmo: per le prime due specie (vv. 230-237), gli uccelli mangiatori di orzo e di semi e, forse, le rondini, almeno a stare alla notizia di Esichio secondo cui τιττυβίζειν (cf.

[25] Pretagostini 1988b [= pp. 161-170 in questo volume].

[26] Sul τε come elemento caratterizzante di ciascuna delle otto sezioni in quanto conferisce a questa parte della monodia l'aspetto dell'ὕμνος κλητικός si veda Fraenkel 1964c, pp. 456-457.

v. 235 ἀμφιτιττυβίζεθ') designa il verso di questi volatili[27], Tereo-Upupa sceglie una serie di sequenze κατ' ἐνόπλιον-epitrite alternate al docmio; per gli uccelli dei giardini (vv. 238-239) lo ionico *a minore* seguito ancora dal docmio; per quelli dei monti (vv. 240-243), mangiatori di olive e corbezzoli, il ritmo giambico; per le due specie, affini ma diverse, che vivono nelle zone paludose (vv. 244-247), il ritmo cretico, impiegato però prima senza soluzioni, poi con soluzioni delle lunghe; per il francolino, l'ἀτταγᾶς (vv. 248-249), il ritmo coriambico del gliconeo, a cui fa seguito un dimetro cretico; per gli uccelli marini (vv. 250-254), il ritmo dattilico degli alcmani, una scelta che risente senza dubbio della reminiscenza letteraria del famoso frammento di Alcmane (*PMGF* 26), in cui veniva appunto cantato con accenti di sogno il volo delle alcioni e del cerilo. Infine per spiegare le ragioni della convocazione (vv. 255-257) Tereo-Upupa ricorre al ritmo degli anapesti e per l'appello finale (vv. 258-259) al ritmo trocaico. Una varietà metrica che non è mai fine a se stessa in un'ottica di esasperato espressivismo ritmico musicale, ma una varietà il cui scopo primario è una sorta di mimetismo metrico-ritmico, l'uso cioè per ciascuna categoria di uccelli di un ritmo metrico sempre diverso e tale da richiamare ogni volta una caratteristica della specie in quel momento convocata, in una strettissima interazione con il dato semantico.

Ma questa corrispondenza del piano linguistico/semantico e di quello metrico/ritmico non si realizza solo nella macrostruttura dell'articolazione in diversi periodi della monodia; essa si cala anche nel particolare delle sin-
116 gole locuzioni: così al v. 233 il poeta, per descrivere la velocità del volo degli uccelli mangiatori d'orzo e di semi, si è servito dell'espressione ταχὺ πετόμενα, che comporta una successione di sei brevi; analogamente ai vv. 240-241[28] una ininterrotta sventagliata di ben ventisette brevi, che metricamente si lasciano interpretare come una successione di *metra* giambici soluti, fino a costituire, in unione con ἐμὰν ἀοιδάν alla fine del v. 241, due trimetri giambici, il secondo dei quali catalettico, richiama in maniera immediata e inequivocabile la peculiarità del volo degli uccelli dei monti, che doveva essere quanto mai rapido e veloce. Al contrario, allorché ai vv. 255-257, Tereo-Upupa deve comunicare il motivo che lo ha spinto a questa convoca-

[27] Hesych. *s.v.* τιτυβίζει (IV, p. 160 Schmidt).

[28] Per il v. 240 accetto il testo proposto da Fraenkel 1964c, pp. 457-459, che espunge il secondo τε del verso (quello prima di κοτινοτράγα) e considera elisa l'ultima vocale di κομαροφάγ(α); il risultato è quello di leggere τά τε κατ' ὄρεα, τὰ κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγ', un perfetto trimetro giambico con tutte le lunghe in tempo forte solute e con una studiata ricerca di *métrique verbale*: ciascun *metron* coincide con una unità semantica.

zione improvvisa, ecco che ricorre non certo casualmente ad una sfilza di ben dieci spondei, che metricamente danno luogo ad una serie anapestica di due dimetri inframmezzati da un monometro, una scelta metrico-ritmica che mimeticamente richiama l'incedere grave e lento del vecchio Pisetero.

Ma perché non sembri che l'interazione fra metrica e semantica che si realizza nella monodia dell'Upupa sia un fatto sporadico ed eccezionale, vorrei portare qualche altro esempio tratto dalla monodia del Parente di Euripide, Mnesiloco, nella parte di Andromeda, nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 1015-1055) e da quella cantata da Eschilo nelle *Rane* (vv. 1331-1363)[29].

La situazione scenica in cui si inserisce la prima monodia è ben nota. Mnesiloco, ancora abbigliato da donna, è alla gogna sotto la sorveglianza di un arciere scita, che svolge le funzioni di poliziotto. Nella speranza che il suo parente Euripide, che nel frattempo si è travestito da Perseo, possa prestargli un qualche aiuto, Mnesiloco, immedesimandosi nella parte di Andromeda, intona il canto a solo, in cui, di fatto, fa la parodia[30] di quello che doveva essere uno dei momenti chiave dell'omonima tragedia euripidea, rappresentata l'anno prima, il 412 a.C.[31].

117

L'aspetto più esilarante di questa monodia consiste nel fatto che il protagonista, durante la sua *performance*, spesso confonde due piani espressivi che di norma, in casi come questo, sono tenuti rigorosamente distinti, quello della parodia delle lamentazioni tragiche presenti nell'*Andromeda* e quello costituito dalle riflessioni sulla sua condizione personale. Il repentino sovrapporsi dei due piani espressivi determina tutta una serie di improvvisi e stridenti *aprosdoketa*. Ai vv. 1029 ss. Mnesiloco-Andromeda interrompe bruscamente il rimpianto per le danze insieme alle fanciulle della sua età – con un riferimento, del tutto inatteso, al coperchio dell'urna che conteneva i voti (κημός), una chiara allusione al gusto quasi maniacale dei vecchi ateniesi per i processi; ai vv. 1037 ss., dopo un ulteriore accorato lamento per la sua triste sorte di fanciulla costretta a subire empie sofferenze da parte dei suoi stessi parenti, il protagonista all'improvviso si mette ad impetrare l'aiuto dell'eroe ... che l'ha rasato, l'ha fatto vestire di giallo, l'ha mandato al tempio dove le donne celebrano le Tesmoforie, insomma il *suo* parente,

[29] Un'analisi particolareggiata di queste due monodie in Pretagostini 1989a [= pp. 171-187 in questo volume]. Per la monodia di Mnesiloco nelle *Tesmoforiazuse* si veda anche Mitsdörffer 1954; per quella cantata da Eschilo nelle *Rane*, Zimmermann 1988.

[30] Sulla parodia come elemento strutturante delle *Tesmoforiazuse* un contributo fondamentale è quello di Bonanno 1987, cui rimando per la bibliografia precedente.

[31] Per il 411 come data di rappresentazione delle *Tesmoforiazuse* si vedano Russo 1984, pp. 298-299, 306 n. 5 e Sommerstein 1977, p. 124.

Euripide; e quasi alla fine della monodia, ai vv. 1050 s., quello che sembrava l'inizio di un'automaledizione di Andromeda si tramuta *ex abrupto,* se, come mi sembra giusto, piuttosto che accogliere l'emendamento δύσμορον proposto dal Brunck, si conserva la lezione del codice *Ravennate* βάρβαρον in una imprecazione contro il barbaro – naturalmente inteso nel significato proprio di 'straniero', 'non greco' – poliziotto scita[32].

118 Ebbene, in tutti e tre i casi un brusco cambiamento metrico-ritmico rappresenta, nell'interconnessione tra metrica e semantica, la spia che mette sull'avviso lo spettatore segnalandogli l'improvviso *aprosdoketon*: è quanto avviene ai vv. 1029-1031 con il passaggio dai giambi, con cui Mnesiloco-Andromeda si abbandona al rimpianto per le danze insieme alle sue coetanee, ai cretici, che segnano la frattura rappresentata dall'inatteso, e forse non del tutto felice, riferimento al coperchio dell'urna che conteneva i voti; ai vv. 1038-1042, con la transizione dai docmi, che accompagnano l'accorato lamento del protagonista e la sua disperata richiesta di aiuto, ai trochei, con cui il povero Mnesiloco descrive le umilianti degradazioni (la rasatura, il travestimento da donna) alle quali lo ha costretto Euripide, proprio colui al quale sta ora chiedendo aiuto; ed infine ai vv. 1050-1051, dove il repentino passaggio dall'alcmanio al paremiaco evidenzia il subitaneo tramutarsi di quella che doveva essere un'aulica maledizione in una violenta invettiva contro l'arciere scita.

E veniamo all'altra monodia, quella cantata da Eschilo nelle *Rane* nell'intento di mettere alla berlina le caratteristiche più macroscopiche delle nuove monodie euripidee. Immaginaria protagonista del canto a solo è una povera ragazza di basso ceto sociale, che a seguito di un terribile sogno notturno, da cui tenta invano di purificarsi, scopre che le è stato rubato niente meno che un gallo; dopo aver dato sfogo al suo profondo dolore, la povera ragazza non può fare altro che invocare Artemide ed Ecate perché l'aiutino a ritrovare il gallo.

Fra i numerosi esempi di interazione fra metrica e semantica presenti anche in questa monodia, ne vorrei scegliere uno che mi sembra emblematico sia delle nuove acquisizioni che sul piano esegetico si possono ottenere attraverso questo tipo di 'lettura' del testo, sia anche dei rischi in esso insiti, rischi legati ad un eccesso di finezza nell'interpretazione.

Elemento caratterizzante di questa monodia è il contrasto fra la inopportuna solennità dello stile tragico del canto della fanciulla e l'oggettiva

[32] Alcune significative considerazioni a favore del testo tradito in Paduano 1982, p. 123 n. 34 e in Pretagostini 1989a, p. 114 n. 12 [= p. 173 n. 12 in questo volume].

banalità della situazione reale[33], un contrasto che provoca in più di un caso notevoli cadute di stile, da quello aulico e pomposo a quello prosastico e dimesso. Così ai vv. 1338 ss. la solenne esortazione rivolta alle ἀμφίπολοι ad attingere acqua per la cerimonia di purificazione dall'infausto sogno, un invito la cui solennità sul piano metrico è accentuata – è bene sottolinearlo – dall'impiego dei dattili (una serie costituita da un alcmanio, un alcmanio + un adonio, e di nuovo un alcmanio), si conclude con un perentorio ordine di scaldare l'acqua, quasi che la protagonista sia in procinto non già di compiere un atto rituale, ma di prendere un bagno. Come ha finemente notato Dario Del Corno nella sua edizione con commento della commedia, «il prosaico verbo ἀποκλύζω, che vale 'lavar via', 'nettare', ribadisce l'immagine, al tempo stesso dando al sogno il carattere di qualcosa che si sia appiccicato alla donna»[34]. Ed allora viene spontaneo domandarsi se sia soltanto per un caso fortuito che è proprio il termine ἀποκλύζω (v. 1340), posto alla fine della breve pericope dattilica, a determinare, con la valenza cretica delle sue ultime tre sillabe[35], un'indubbia e avvertibilissima frattura nel procedere maestoso e solenne dei dattili.

119

Ma è bene che a questo punto concluda il mio discorso. Non voglio infatti correre il rischio di ingenerare nel lettore la sensazione che la metrica, che è una disciplina seria, assomigli all'arte del prestigiatore; mi sentirei un secondo Strepsiade, il protagonista delle *Nuvole*, che scambiava i ritmi, specificamente il dattilo, con le dita della mano[36].

[33] Cantarella 1956-1964, V, p. 203 e Rau 1967, p. 131.

[34] Del Corno 1985, p. 237.

[35] È proprio l'opportunità, per non dire la necessità, di una frattura ritmica in questo punto che mi induce a privilegiare la scansione cretica della parte finale dell'alcmanio ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω, che naturalmente presuppone uno iato con il successivo ἰὼ πόντιε δαῖμον (cf. Prato 1962, p. 325), in luogo di quella dattilica proposta dalla maggioranza degli studiosi, che sarebbe pure possibile ipotizzando una sinafia ritmico-prosodica con quanto segue. Del resto ci sono ragioni di contenuto, stilistiche e metriche, su cui mi riprometto di tornare in una breve nota in altra sede, a consigliare di connettere il verso ἰὼ πόντιε δαῖμον con i versi che seguono, non con quelli che precedono.

[36] Aristoph. *Nub*. 650-654.

TEORIA E PRASSI DELLA TRASPOSIZIONE METRICA E RITMICA NELLE TRADUZIONI DAL GRECO

La trasposizione metrica o anche solo ritmica dei versi greci e latini nelle strutture della lingua italiana ha rappresentato un problema fortemente sentito e dibattuto fino ai primi decenni di questo secolo. È sufficiente citare solo tre nomi, Carducci, Pascoli, D'Annunzio e le rispettive scelte teoriche e pratiche[1].

Carducci nelle sue *Odi barbare* tenta, come è noto, l'esperimento di ricreare l'aspetto esteriore, ma non il ritmo – inteso nel senso di una serie di tempi forti italiani che potesse riecheggiare la serie di tempi forti del greco – di alcuni versi classici, combinando e variamente assemblando versi e versicoli italiani: così, per limitarci solo ai più conosciuti, l'esametro è il risultato, in genere, della somma di un settenario + un novenario, l'elegiaco o pentametro di un quinario (o settenario) + un settenario; la strofe saffica, una strofe tetrastica, o per meglio dire tristica, viene ricreata attraverso l'impiego di tre endecasillabi e di un quinario, mentre a quella alcaica, senz'altro tetrastica, contribuiscono per ciascuno dei primi due versi la combinazione di due quinari, il secondo dei quali sdrucciolo, per il terzo un novenario, per il quarto un decasillabo[2].

Certamente degno di nota è il fatto che in una lettera del 30 luglio 1877 ad Adolfo Borgognoni il Carducci così si esprimeva a proposito di queste sue scelte[3]:

La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia. Atti del Convegno di Palermo 6-9 aprile 1988, a cura di S. Nicosia, Napoli, M. D'Auria Editore, 1991, pp. 57-70.

[1] Per questo complesso problema resta fondamentale il saggio di Pighi 1970, pp. 403-432; molto utile il capitolo *L'imitazione dei metri greco-latini (Poesia 'barbara')* del manuale di metrica italiana di Elwert 1973, pp. 172-204.

[2] Così Salinari 1968, spec. p. 665.

[3] Carducci 1947, p. 169.

58 Molto ho fatto coll'orecchio, ma dopo molto esercizio di *anatomie* sugli esametri latini e anche su quelli dei nostri del cinquecento.

Vale la pena di ricordare con il Salinari che Carducci leggeva i versi latini accentuativamente, cioè seguendo l'accento delle parole, non secondo la lettura ritmica che fu introdotta in Italia alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso sull'esempio della lettura adottata nelle Università tedesche, e che da allora andò lentamente diffondendosi nel nostro paese[4].

Del tutto diverso l'approccio di Pascoli, che, come giustamente ha osservato Giacomo Devoto in un fondamentale articolo sulle traduzioni pascoliane, «ha concentrato la sua attenzione sul problema di una serie di tempi forti italiani, che potessero riecheggiare serie di tempi forti del greco»[5]. Un problema di cui il Pascoli ebbe coscienza fin da giovane, se è vero che nel 1880-1881, quando aveva solo venticinque anni, presentò al Carducci, come lavoro obbligatorio dell'anno, una traduzione dei primi cento esametri della *Batracomiomachia*, in cui si sforzava di conservare la distinzione dei piedi in dattili e spondei[6].

A questo suo metodo il Pascoli restò fedele anche negli anni successivi. Rispetto alle diverse possibilità di realizzazione dello schema dell'esametro 59 epico che, come si sa, prevede da un minimo di dodici ad un massimo di diciassette sillabe, egli privilegiò lo schema con diciassette sillabe. Ecco alcuni esempi riportati dal Devoto nel suo saggio[7].

I versi di *Il.* 3, 276-280:

[4] Salinari 1968, p. 664; cf. su questo argomento quanto scriveva, teorizzando di metrica, nella fondamentale lettera *A Giuseppe Chiarini. Della Metrica neoclassica*, Pascoli 1946, pp. 904-976, spec. p. 942, cf. pp. 956-957.

[5] Devoto 1962, spec. p. 60. Molto interessante a questo proposito è Pascoli 1946, pp. 985-1007.

[6] Valgimigli 1959, pp. 287-288, a proposito della metrica tutta particolare della poesia *Nevicata*, composta nei primi mesi del 1881, formula questa importante riflessione: «Non può essere caso che proprio in quell'anno scolastico 1880-1881 Giovanni Pascoli presentò al Carducci come suo lavoro obbligatorio dell'anno la traduzione in esametri dei primi cento versi della *Batracomiomachia.* In quegli esametri il Pascoli, preceduti da una prefazione cortesemente polemica, si era adoperato di conservare la distinzione dei piedi, dattili e spondei. Traduzione e prefazione si possono leggere, e vedere, in facsimile fotografico del manoscritto o quadernuccio scolastico, pubblicate da Maria tra le pp. 144 e 145 di Pascoli 1938; e quivi si possono anche vedere, qua e là, segni di accenti per indicare l'*ictus* di questo o quel piede, e segni di lunghe e di brevi, e anche, talvolta, uno speciale segno, a forma di digamma, per avvertire che tra due vocali consecutive, finale e iniziale, di due parole, non si deve fare elisione. A piè della prima pagina si legge, in matita blu, di mano del Carducci, questa lode: "Molto bene"».

[7] Devoto 1962, p. 61.

> Ζεῦ πάτερ, Ἴδηθεν μεδέων, κύδιστε μέγιστε,
> Ἠέλιός θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις,
> καὶ ποταμοὶ καὶ γαῖα, καὶ οἳ ὑπένερθε καμόντας
> ἀνθρώπους τίνυσθον, ὅτις κ' ἐπίορκον ὀμόσσῃ,
> ὑμεῖς μάρτυροι ἔστε, φυλάσσετε δ' ὅρκια πιστά·

nella traduzione del Pascoli suonano[8]:

> Giove che / regni dall'/Ida, che / sei il più / forte, il più / grande!
> Sole che, an/dando a tua / via, di las/sù tutto / vedi e tutto / odi!
> Fiumi, voi! / Terra, tu! / quanti nel / mondo sot/terra pu/nite
> gli uomini / stanchi dal / vivere, / che qui giu/rarono in/vano!
> siatemi / voi testi/moni! guar/date la / fede ch'io / giuro.

E quelli di *Il.* 1, 451 s.:

> κλῦθί μευ, ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας
> Κίλλαν τε ζαθέην Τενέδοιό τε ἶφι ἀνάσσεις·

suonano[9]:

> Odimi, / o Arco-d'ar/gento, che in/torno sei / visto di / Chryses,
> Come di / Cilla la / sacra; che / Tenedo / regni e pro/teggi.

La successione di diciassette sillabe si articola prevalentemente nella serie di un ottonario + un novenario; ma non mancano esempi di un ottonario sdrucciolo + un ottonario (per es. il quarto verso del primo brano) o di un ottonario tronco + un decasillabo. La cosa importante da rilevare è che nella traduzione pascoliana la successione dei tempi forti non è solo ritmica: si tratta non di *ictus* ma di veri accenti; cioè *ictus* ritmico e accento della parola coincidono.

Molto diverso è il tipo di approccio cui si ispirò D'Annunzio nel suo rapporto con la poesia classica, un approccio tutto fondato sul ritmo e sulla musicalità del verso e quindi completamente svincolato dai problemi della prosodia, delle quantità, degli accenti delle parole. Ed infatti in un luogo del suo *Cento e cento e cento e cento pagine ...* in margine ad un suo componimento costituito da ben ventisette sestine e scritto in una sola notte, si trova annotato[10]: 60

Nelle grandi strofi di *Laus Vitae* l'occhio esperto scopre i disegni metrici dell'Ode e del Coro come le filigrane nella carta nobile. Potrei dire, per farmi intendere, che

[8] Pascoli 1967, p. 1539.
[9] Pascoli 1967, p. 1533.
[10] D'Annunzio 1935, pp. 43-44.

ogni strofe è filigranata di prosodia greca. Ma nessuno m'intenderebbe se non un solo – ellenista, contrappuntista, poeta – che si chiama Ettore Romagnoli.

Ed è ancora D'Annunzio a formulare una riflessione che lascia ancora oggi stupiti per la squisita sensibilità ritmica che la sostanzia, tanto da essere stata scelta da Bruno Gentili come 'motto' del suo manuale di metrica[11]:

La strofe greca è una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'aria. È difficile dir quale, tra le cose naturali, la eguagli nell'infinita delicatezza ed esattezza della contestura. La misteriosa compenetrazione di ritmi fluidi ti fa pensare talvolta al miracolo dell'arcobaleno, dove tu non sai scorgere il passaggio dall'uno all'altro colore, se bene tu senta nell'occhio la molteplicità della gioia.

Dunque relativamente al problema della trasposizione del metro o del ritmo dei componimenti greci e latini, Carducci, Pascoli e D'Annunzio hanno teorizzato e praticato tre soluzioni sostanzialmente diverse, che si potrebbero in qualche modo sintetizzare in un tentativo di attualizzazione nei metri tradizionali della poesia italiana da parte di Carducci, in una vera e propria trasposizione metrica del verso classico in un nuovo ed inedito verso italiano basato sulla alternanza di tempi forti, accentati, e tempi deboli, non accentati, da parte di Pascoli, in una particolare attenzione a ricreare il ritmo del verso o della strofe greca da parte di D'Annunzio. Tre posizioni diverse, ma che tuttavia hanno un denominatore comune: la volontà di dare una risposta in positivo al problema della trasposizione metrica o ritmica nelle traduzioni dall'antico.

61

Una scelta, questa, che negli anni successivi non è stata perseguita con altrettanta tenacia, anzi è stata scientemente respinta sulla base di una considerazione la cui formulazione più lucida e precisa è quella di Ezra Pound in un passo dei suoi *Saggi letterari*[12]:

La melopea [cioè l'aspetto metrico-ritmico di un qualsiasi componimento poetico] può essere apprezzata da uno straniero dall'orecchio sensibile, anche se egli ignori la lingua in cui la poesia è scritta. È praticamente impossibile trasferirla o tradurla da una lingua a un'altra, tranne forse per puro miracolo, *e mezzo verso alla volta* [il corsivo è mio].

D'altra parte alla base di questo rifiuto del tentativo di riproporre nelle traduzioni la realtà metrico-ritmica dell'originale greco o latino c'è senz'altro da parte dei traduttori formatisi a partire dal primo dopoguerra la percezione che rispetto ai tempi del Carducci, del Pascoli, del D'Annunzio, è ormai

[11] Gentili 1952, p. VII.
[12] Pound 1973, p. 47.

mutato, grazie anche all'influenza della cosiddetta poesia ermetica, il gusto poetico dei loro contemporanei, cioè l'orizzonte di attesa rappresentato dai fruitori delle loro traduzioni; infatti, per dirla sempre con il Devoto,

> il traduttore deve proporsi il problema non solo delle possibilità statiche della sua lingua a riprodurre serie di tempi forti. Deve rendersi anche conto del 'gusto' contemporaneo; della resistenza maggiore o minore che un adeguamento ritmico a serie greche troverà, non più nel sistema ma nella sensibilità e nel 'gusto' linguistico italiano del suo tempo[13].

Questo, naturalmente per grandi linee, il panorama delle diverse posizioni teoriche sul problema della trasposizione metrica o ritmica nelle traduzioni dai classici.

Vediamo ora qualche realizzazione concreta di traduttori contemporanei. Ma prima mi sembra opportuno ribadire un concetto che forse può risultare ovvio e banale, ma non per questo meno giusto: di fronte ad una realtà così articolata e complessa dal punto di vista metrico-ritmico quale è la poesia greca, non ha senso parlare del problema della trasposizione metrica nelle traduzioni in termini generali, necessariamente generici; è senza dubbio più corretto trattare l'argomento nello specifico delle varie forme poematiche. Infatti le difficoltà che incontrano i traduttori, per esempio, di un libro omerico, formato da esametri impiegati κατὰ στίχον, di un'elegia o di un epigramma, strutturati nel sistema epodico del distico elegiaco, di un'ode saffica, costituita sempre da tre endecasillabi saffici e un adonio, di un'odicina di Anacreonte, interamente in dimetri ionici puri o anaclomeni – tutti componimenti fondati, per quanto concerne il ritmo, sulla ripetitività della medesima o delle medesime sequenze – sono senza dubbio diverse rispetto a quelle dei traduttori, per esempio, di un epinicio pindarico o di uno stasimo o una monodia di tragedia o di commedia, complesse strutture metriche che si basano sulla varietà del ritmo e delle sequenze in esse contenute. Il compito dei primi è certamente più semplice di quello degli altri; anzi i traduttori della strofe saffica, come pure degli altri componimenti eolici, sono particolarmente avvantaggiati dalla caratteristica peculiare della metrica eolica, l'isosillabismo, per cui ciascun tipo di verso ha sempre un eguale numero di sillabe.

62

Tuttavia anche nell'ambito dei traduttori di Saffo, accanto a coloro che cercano di ricreare il ritmo dell'originale greco, ci sono coloro che non si pongono affatto il problema. Valga per tutti l'esempio rappresentato dall'ode 1 V. di Saffo, la famosa preghiera ad Afrodite. Ho scelto proprio quest'ode perché in un interessantissimo periodico mensile dal

[13] Devoto 1962, p. 60.

titolo «Poesia»[14], vengono poste a confronto ben dodici sue traduzioni. Per ragioni di spazio mi limiterò solo alla prima strofe. Ecco l'originale:

> ποικιλόθρον ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
> παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
> μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
> πότνια, θῦμον.

La maggior parte dei traduttori (otto su dodici) non conservano neppure la struttura della strofe saffica; così, per esempio, Quasimodo[15]:

63

> Immortale Afrodite dal trono fiorito,
> figlia di Zeus, tu che intrecci inganni,
> ti supplico, o potente,
> non piegare l'anima mia
> con affanni e con dolore;

o Pontani[16]:

> Vario il tuo trono, dea, e le tue trame subdole,
> Afrodite, figlia di Zeus. Ti supplico,
> non piegare con tanta noia e tanta pena, tu
> che puoi, questo cuore;

o Valgimigli[17]:

[14] «Poesia» I. 2, febbraio 1988, pp. 18-23. Gli autori delle traduzioni poste a confronto sono Giovanni Pascoli, Salvatore Quasimodo, Ettore Romagnoli, Raffaele Cantarella, Riccardo Mazza, Filippo Maria Pontani, Manara Valgimigli, Gennaro Perrotta, Ezio Savino, Jolanda Insana, Eleonora Cavallini, Franco Ferrari.

[15] Quasimodo 1944, p. 39; il testo della traduzione risulta leggermente modificato in Quasimodo 1965, p. 13:

> O mia Afrodite dal simulacro
> colmo di fiori, tu che non hai morte,
> figlia di Zeus, tu che intrecci inganni,
> o dominatrice, ti supplico,
> non forzare l'anima mia
> con affanni né con dolore.

[16] Pontani 1969, p. 181.

[17] Valgimigli 1968, p. 15; una precedente traduzione (Valgimigli 1944, p. 13), più rispettosa dell'articolazione della strofe saffica, suonava così:

> Afrodite immortale, figlia di Zeus,
> tessitrice d'inganni, ti prego,
> non prostrare con pene e con ansie d'amore,
> o Divina, il mio cuore.

Afrodite dal trono dipinto,
Afrodite immortale, figlia di Zeus,
tessitrice d'inganni, ti prego,
non domare con pene e con ansie d'amore, o
Regina, il mio cuore.

Cantarella rispetta, invece, l'articolazione della strofe, ma non l'estensione degli endecasillabi saffici[18]:

Afrodite immortale dal trono istoriato
figlia di Zeus, tessitrice d'inganni, ti supplico,
non domarmi con affanni né con pene, signora,
in cuore.

Perrotta riproduce la divisione strofica in tre endecasillabi + un adonio, ma gli accenti non corrispondono ai tempi forti dell'originale[19]:

Afrodite immortale dal bel trono, 64
figlia di Zeus, ti prego, ingannatrice:
non mi fiaccar con pene e con affanni l'anima,
o dea.

Solo Romagnoli, oltre al Pascoli, ha ricreato *in toto* il ritmo della saffica, con accenti che coincidono con i tempi forti del greco[20].

Romagnoli:

Afrodite, Diva dei fiori, Diva
degl'inganni, figlia di Zeus, ti prego,
non fiaccare con amarezze e inganni
questo mio cuore.

Pascoli:

Afrodite, figlia di Giove, eterna,
trono adorno, piena di vie: ti prego!
non domar con pene e con crucci, o grande
nume, il mio cuore.

Non è mia intenzione stabilire quale di queste traduzioni possa essere considerata la più riuscita; certo è che quelle di Romagnoli e di Pascoli, essendo dal punto di vista ritmico un calco dell'originale, sono le uniche in grado di farci risentire l'andamento ritmico della strofe saffica. In altri ter-

[18] Cantarella 1961, p. 187.
[19] Perrotta 1972, p. 111.
[20] Romagnoli 1932, p. 215; Pascoli 1967, p. 1633.

mini, se è vero che la metrica è un significante che accresce il significato[21], le traduzioni di Romagnoli e di Pascoli sono le uniche a non depauperarci di questo elemento essenziale.

Più difficile, come abbiamo detto, il compito dei traduttori della lirica corale. In un saggio di alcuni anni fa Bruno Snell[22] notava che i traduttori tedeschi di Pindaro si trovano di fronte a due possibili alternative: o una trasposizione ritmica secondo i versi liberi della poesia di Klopstock, una scelta
65 che sta alla base anche della traduzione di Hölderlin[23], o semplicemente una prosa sostenuta, senza finalità ritmiche, ma attenta al rapporto verso-riga, tipica delle traduzioni, per così dire 'filologiche', di Dornseiff[24].

Nell'ambito delle traduzioni italiane, l'esempio più interessante e più riuscito di questo secondo tipo di approccio al testo pindarico è senza dubbio la traduzione delle *Istmiche* offerta da G. Aurelio Privitera nella collana degli *Scrittori greci e latini* (Fondazione Lorenzo Valla)[25].

Tranne che nella settima e nell'ottava, il ritmo delle *Istmiche* è quello dei cosiddetti dattilo-epitriti o, per meglio dire, dei κατ' ἐνόπλιον-epitriti, un ritmo che si fonda sull'alternanza più o meno regolare di *cola* di tipo κατ' ἐνόπλιον (prosodiaco, enoplio, *hemiepes* maschile e femminile) e *cola* o *metra* di ritmo giambo-trocaico. Privitera ha volutamente rinunciato a ricreare l'articolazione metrico-ritmica, o anche solo l'andamento ritmico, dell'originale, limitandosi invece alla scrupolosa osservanza di una corretta corrispondenza fra l'estensione del verso o del *colon* nell'ode e la rispettiva riga della traduzione. Agendo in questo modo ha dato vita ad una traduzione sostanzialmente in prosa, ma che certo non è priva di un suo serrato ritmo interno, un ritmo che si potrebbe definire orale, nel senso che le sue cadenze e il suo movimento meglio si evidenziano con una lettura ad alta voce dell'ode.

Ma non mancano certo traduzioni italiane di Pindaro in cui gli autori hanno cercato di risolvere più o meno brillantemente il problema della riproposizione del ritmo dell'originale, magari attraverso l'uso del cosiddetto verso libero.

Prima di prendere in esame dettagliatamente alcuni esempi di traduzioni di questo tipo, è necessaria una premessa a proposito del testo di Pindaro.

[21] Per questo aspetto fondamentale della metrica si veda Pretagostini 1990 [= pp. 189-199 in questo volume].

[22] Snell 1962, spec. p. 194; il volume è una raccolta di traduzioni in tedesco, ad opera i vari autori, delle *Odi* di Pindaro.

[23] Hölderlin 1923, pp. 3-88.

[24] Dornseiff 1921.

[25] Privitera 1982.

A partire dall'edizione di Boeckh[26] che ha avuto il merito di individuare gli elementi fondamentali per la definizione di una corretta sticometria, cioè divisione in versi, delle odi di Pindaro, è invalso l'uso, fra gli editori moderni, di presentare il testo pindarico secondo un'articolazione della strofe che tenga conto dei versi lunghi; prima di Boeckh, gli editori di Pindaro, per esempio Heyne[27], presentavano il testo delle odi strutturato secondo una divisione per *cola* o segmenti metrici brevi, cioè secondo la colometria offerta dai codici. In sostanza il testo delle odi pindariche presenta al suo interno una doppia articolazione, una per versi lunghi, l'altra per *cola* brevi.

66

Questo spiega perché fra i traduttori che hanno cercato di adeguare la loro traduzione al ritmo dell'originale, alcuni, per esempio Romagnoli[28] e Traverso[29], hanno privilegiato una divisione per versi lunghi, altri, per esempio Pontani[30] e Gentili[31], hanno preferito rifarsi alla suddivisione per *cola* brevi.

Ma prendiamo un esempio concreto, la seconda strofe della *Pitica* 9 di Pindaro, i versi in cui il poeta canta l'incontro fra Apollo e Cirene in lotta con un leone e il successivo entusiastico commento del dio a proposito della bellezza e della forza della fanciulla all'inizio del suo lungo dialogo con Chirone, un dialogo che conferisce a questa parte dell'ode un carattere, per così dire, di poesia 'drammatica' (vv. 26-33). Questo è il testo secondo l'edizione di Snell – Maehler[32]:

	κίχε νιν λέοντί ποτ' εὐρυφαρέτρας	*ion*^{min} *hem*^{f}
	ὀβρίμῳ μούναν παλαίοισαν	*tr hypodo*
	ἄτερ ἐγχέων ἑκάεργος Ἀπόλλων.	*ion*^{min} *hem*^{f}
	αὐτίκα δ' ἐκ μεγάρων Χίρωνα προσήνεπε φωνᾷ·	*hem*^{m} *enh*
30	'σεμνὸν ἄντρον, Φιλλυρίδα προλιπὼν	*tr hem*^{m}
	θυμὸν γυναικὸς καὶ μεγάλαν δύνασιν	*reiz hem*^{m}
	θαύμασον, οἷον ἀταρβεῖ, νεῖκος ἄγει κεφαλᾷ,	*hem*^{m} *pros*
31a	μόχθου καθύπερθε νεᾶνις	*enh*
	ἦτορ ἔχοισα· φόβῳ δ' οὐ κεχείμανται φρένες.	*hem*^{m} *2tr*$_{\wedge}$
	τίς νιν ἀνθρώπων τέκεν; ποί-	*2tr*
	ας δ' ἀποσπαθεῖσα φύτλας	*2tr*
	...	

[26] Boeckh 1811-1821.
[27] Heyne 1824.
[28] Romagnoli 1927.
[29] Traverso 1956.
[30] Pontani 1976.
[31] Nella traduzione di Gentili *et al.* 2006.
[32] Snell-Mahler 1987, p. 91.

Il ritmo dominante è chiaramente quello κατ' ἐνόπλιον-epitrito rappresentato dagli *hemiepe*, dagli enopli, dai trochei e dai giambi, con l'unica intrusione di uno ionico *a minore* anaclastico all'inizio del primo e del terzo verso e di un ipodocmio con finale molossica nel secondo.

Riporto qui di seguito la traduzione per versi lunghi di Romagnoli[33]:

67 Il Signor dall'immane faretra,
Apollo, la colse mentr'ella
combatteva un orrendo leone, soletta, senz'arme.
E tosto, levando la voce, chiamò dai suoi tetti Chirone:
«O figlio di Fílira, lascia la sacra spelonca, stupisci l'ardire,
l'immane vigor d'una donna. Che lotta sostiene l'impavido cuore!
Fanciulla: ma l'anima supera la gesta che affronta; né il seno terrore le
qual uomo la dice sua figlia? Da quale radice divelta ...» [ingombra:

La traduzione per versi lunghi, come se l'originale fosse tutto in esametri eroici, conferisce alla strofe un ritmo forse eccessivamente maestoso, quasi statico, non perfettamente in linea con lo spirito dei κατ' ἐνόπλιον-epitriti di quest'ode.

Ed ecco, invece, la traduzione per *cola* brevi di Bruno Gentili[34]:

Un giorno la sorprese il dio dall'ampia faretra,
Apollo che lungi saetta,
mentre sola senz'armi lottava con un possente leone.
E subito dalla sua dimora chiamò Chirone a gran voce: «Lascia, Fillíride,
il tuo antro venerabile
e ammira il coraggio
e il grande vigore d'una donna,
quale lotta sostiene con capo intrepido,
giovinetta dal cuore
superiore alla fatica;
non le conturba i sensi la paura.
Chi degli uomini l'ha generata?
Da quale ceppo divelta ...»

Sono quindici versi liberi, cioè lo stesso numero dei *cola* in cui si articola l'ode pindarica, secondo la colometria dei codici: tra di essi sono prevalenti i settenari, gli ottonari, i novenari, i decasillabi, sequenze metriche che, come ha teorizzato lo stesso Gentili in altra sede[35], «sono i versi più adeguati a riprodurre le strutture dei ritmi κατ' ἐνόπλιον-epitriti».

[33] Romagnoli 1927, p. 196.
[34] Gentili *et al.* 2006, p. 117.
[35] Gentili 2006b, p. 353 n. 21.

68

Scegliendo la via della traduzione basata sui *cola* brevi, Gentili mette in pratica la raccomandazione di Ezra Pound ricordata poco sopra (p. 204), secondo cui l'unico modo per rendere nella traduzione la melopea dell'originale è di tradurre «mezzo verso alla volta», cioè per unità ritmiche brevi. Ed infatti il ritmo della traduzione di Gentili è più mosso, più spezzato, più vivace, insomma più consonante con quello dell'ode pindarica di quanto non sia il ritmo della traduzione di Romagnoli.

Prima di concludere, non vorrei tralasciare un'ultima considerazione sul problema della trasposizione ritmica nelle traduzioni dei canti corali e soprattutto delle monodie della tragedia e della commedia. Fra tutte le forme poematiche queste sono senza dubbio le più difficili da rendere nella nostra lingua, almeno per quanto concerne il ritmo, soprattutto per le continue e reiterate variazioni ritmiche che si susseguono al loro interno.

Anzi, di fronte alla estrema varietà metrico-ritmica di certe monodie euripidee o aristofanee, il traduttore deve rinunciare a priori al tentativo di trasferire nelle strutture metriche della lingua italiana il vero e proprio caleidoscopio di metri e di ritmi di quelle monodie.

Ma questa rinuncia non deve mai diventare rimozione di un dato di fatto incontrovertibile: il ruolo della metrica come accrescimento del significato, cui si è precedentemente accennato, in alcune monodie diventa addirittura fondamentale per una più corretta e completa comprensione del testo.

Vorrei portare solo due esempi. L'elemento caratterizzante della monodia di Tereo-Upupa, negli *Uccelli* di Aristofane (vv. 227-262) è senza dubbio il mimetismo ritmico, l'uso cioè per ciascuna categoria di uccelli da convocare di un ritmo metrico sempre diverso e tale da richiamare ogni volta una qualche caratteristica della specie in quel momento chiamata: gli uccelli mangiatori d'orzo e quelli mangiatori di semi sono convocati con sequenze di ritmo κατ' ἐνόπλιον-epitrito alternate a docmi, gli uccelli dei giardini con un trimetro ionico *a minore*, i volatili dei monti che si nutrono di corbezzoli con versi giambici, e così via. I cambiamenti ritmici, più o meno violenti, servono a scandire il passaggio da una specie all'altra di uccelli in una strettissima interazione del ritmo con il dato semantico[36].

E che questo ruolo della metrica come accrescimento del significato non sia un fenomeno limitato alla sola monodia dell'Upupa lo dimostra un altro esempio molto significativo che traggo da quelli, non certo sporadici, pre-

[36] Per un'analisi particolareggiata della monodia rinvio a Pretagostini 1988b [= pp. 161-170 in questo volume].

69 senti nella monodia del Parente di Euripide-Mnesiloco nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 1015-1055)[37].

La situazione scenica è ben nota. Mnesiloco, ancora abbigliato da donna, è alla gogna sotto la sorveglianza di un arciere scita-poliziotto. Nella speranza che il suo parente, Euripide, che nel frattempo si è travestito da Perseo, possa prestargli un qualche aiuto, Mnesiloco, immedesimandosi nella parte di Andromeda, intona la monodia in cui, di fatto, fa la parodia di quello che doveva essere uno dei momenti chiave dell'omonima tragedia euripidea, rappresentata l'anno prima, il 412 a.C.

L'aspetto più esilarante di questa monodia consiste nel fatto che il protagonista, durante la sua *performance*, spesso confonde due piani espressivi che di norma, in casi come questo, sono tenuti rigorosamente distinti, quello della parodia delle lamentazioni tragiche presenti nell'*Andromeda* e quello costituito dalle riflessioni sulla sua condizione personale. L'improvviso sovrapporsi dei due piani espressivi spesso si concretizza in stridenti *aprosdoketa*, come quello dei vv. 1029 ss.:

ὁρᾷς, οὐ χοροῖσιν οὐδ'
ὑφ' ἡλίκων νεανίδων
κημὸν ἕστηκ' ἔχουσ',
...

Questa la traduzione in versi liberi di Cantarella[38]:

Vedi? Non fra danze
di coetanee fanciulle
sto qui impalata, reggendo l'urna dei voti ...

Il rimpianto di Andromeda-Mnesiloco per le danze insieme alle fanciulle della sua età è bruscamente interrotto da un riferimento, del tutto inatteso, al coperchio dell'urna che conteneva i voti (κημός), una chiara allusione al gusto quasi maniacale dei vecchi ateniesi per i processi.

Il cambiamento ritmico, che segna il passaggio dai giambi dei primi due *cola*, quelli del rimpianto, ai cretici del terzo *colon*, quello dell'urna, rappresenta, nella interconnessione fra metrica e semantica, la spia che avverte dell'improvviso, e forse non del tutto felice, *aprosdoketon*.

70 L'impossibilità di rendere cambiamenti ritmici del tipo di quelli della monodia dell'Upupa o di questo della monodia di Mnesiloco, certamente

[37] Questa monodia è ampiamente trattata in a Pretagostini 1989a [= pp. 171-187 in questo volume].

[38] Cantarella 1956-1964, IV, p. 517.

funzionali alla comprensione e alla fruizione del testo inteso nella sua globalità, costituisce un indubbio e gravissimo depauperamento di qualsiasi traduzione rispetto all'originale. Ma il fatto di non poterli ricreare non ci autorizza ad ignorarli.

Ed allora un traduttore accorto e consapevole non potrà esimersi, per usare le parole di Gentili[39], dal «corredare la traduzione di note che elucidino ... tutti quei contenuti iniziali del messaggio che la nuova veste linguistica ha lasciato inespressi per la loro intraducibilità», nel nostro caso specifico il metro e il ritmo.

[39] Gentili 2006b, p. 353.

LE TEORIE METRICO-RITMICHE DEGLI ANTICHI. METRICA E RITMO MUSICALE

«Poiché noi non sentiamo direttamente il verso antico, poiché il poco conservato dell'antica teoria non ci dà se non classificazione meccanica o speculazione inutile (Efestione, Eliodoro), poiché delle melodie che accompagnano la lirica pochissime ci sono rimaste, la dottrina della metrica greca non può essere se non descrittiva ed empirica». Questo il giudizio lapidario e, a prima vista, senza appello che il maggior filologo classico italiano del Novecento, Giorgio Pasquali, formulò nel 1934 in una sede autorevole e prestigiosa come l'*Enciclopedia Italiana* a proposito delle teorie metrico-ritmiche elaborate dagli antichi[1]. Una formulazione secca e definitiva – e proprio per questo particolarmente fuorviante per lo scetticismo dogmatico e antistorico che la permea e che rischia di contagiare il vasto pubblico dei lettori –, frutto di un approccio metodologico che, sviluppatosi in Germania nella seconda metà degli anni '20 per iniziativa di Paul Maas[2], ha finito per imporsi presso la maggior parte degli studiosi di metrica, soprattutto, ma non solo, all'estero[3]. E tutto questo nonostante i reiterati e opportuni richiami di Bruno Gentili ad un atteggiamento non pregiudiziale nei con- 370 fronti delle teorie metriche antiche e ad una loro valutazione critica storicisticamente fondata, anche in rapporto alla prassi metrico-ritmica in cui nel

Lo spazio letterario della Grecia antica, a cura di G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, vol. I. 2, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 369-391.

[1] Pasquali 1986, p. 288. Ma fortunatamente, nei suoi studi di metrica, Pasquali non fu sempre coerente con questa linea metodica, cf. Gentili 1988a.

[2] Maas 1976, p. 7: «La scienza metrica antica ci offre soltanto descrizioni superficiali, classificazioni meccaniche, speculazioni infruttuose».

[3] È sufficiente qui ricordare il manuale di metrica di West 1982, in cui si teorizza, in maniera acritica, che l'odierna *scholarship* deve «emancipate itself from the strait-jacket of traditional doctrine» (p. 28). Per una valutazione globale del volume di West si vedano Pretagostini 1986 [= pp. 137-142 in questo volume] e Gentili 1988b.

concreto si manifestarono le diverse e variegate forme, specialmente quelle liriche, della poesia greca[4].

Quello di Pasquali è un atteggiamento drastico, che non nega tuttavia – e del resto non poteva farlo – l'esistenza di una teoria metrico-ritmica nella cultura greca, ma tende a sminuirne l'importanza, fino a ritenerla non degna di essere presa in considerazione, in quanto «classificazione meccanica o speculazione inutile». Questa valutazione così negativa merita una attenta verifica che, attraverso un approccio storicistico, ricostruisca il momento storico-culturale in cui quelle teorie sono state elaborate, e le finalità che le hanno ispirate.

Fra le molte novità che caratterizzano la cultura alessandrina, una delle più importanti e più gravide di conseguenze positive è il nuovo modo di atteggiarsi dei poeti-filologi della fine del IV e del III secolo a.C., in particolare di quelli riuniti nell'ambito del Museo di Alessandria, rispetto alle opere degli autori del passato[5], una volta che esse furono definitivamente fissate per iscritto attraverso un attento e minuzioso lavoro ecdotico e filologico, inteso «a conservare e ad usare la loro eredità letteraria»[6]. È un approccio 371 fondato su una rigorosa analisi critica del testo, alla ricerca delle sue peculiarità espressive e delle sue valenze artistiche. E, fra le peculiarità espressive di un testo poetico lirico, la struttura metrica era certamente, nell'opinione dei grammatici del primo ellenismo, un elemento niente affatto secondario, se uno dei loro massimi rappresentanti, Aristofane di Bisanzio, come vedremo meglio più avanti, dedicò particolari cure proprio alla ricostruzione e alla sistemazione della colometria dei carmi della lirica monodica e corale e delle parti liriche del dramma[7]. Infatti, a causa di una tradizione del testo non particolarmente sensibile ed attenta al problema della conservazione della struttura metrica del componimento così come l'aveva immaginato il suo autore, la quasi totalità dei 'pezzi' lirici non presentava traccia della corretta articolazione colometrica. A questa temporanea obliterazione dell'aspetto metrico-ritmico del componimento lirico si accompagnava la perdita – ben più grave in quanto definitiva – della musica che lo accompagnava: una perdita determinata dal fatto che di norma si trattava di musica d'occasione,

[4] Questo atteggiamento rappresenta una costante negli studi metrici di Gentili, dalla prima monografia (Gentili 1950) fino ai saggi come Gentili 1978 e 1988c.

[5] A questo nuovo tipo di interesse del poeta-erudito ellenistico nei confronti dei 'classici' dedicano pagine molto incisive Pfeiffer 1973, pp. 178-180 e Serrao 1977; cf. Pretagostini 1988a, pp. 289-292.

[6] Pfeiffer 1973, p. 43.

[7] Pfeiffer 1973, pp. 296 ss.

indissolubilmente legata al momento in cui il 'pezzo' lirico era eseguito o rappresentato, e non si provvedeva a fissarne il testo per iscritto[8].

Ed è proprio nel contesto del nuovo clima culturale creato dai poeti-eruditi e dai grammatici del III secolo e interessato alla valutazione critica e allo studio scientifico delle forme poetiche del passato che nasce l'esigenza della elaborazione di una teoria metrica sistematica, organica e globale, capace di spiegare l'origine di tutte le strutture metriche, individuandone le affinità e le omologie, e procedere quindi alla loro catalogazione. Prodotto di questa attività di studio fu la nascita di due teorie che risultano contrapposte per quanto riguarda la risposta che esse offrono al problema dell'origine delle diverse forme metriche, ma che nell'analisi delle stesse presentano in più di un punto interessanti e ancora poco studiate convergenze[9]. Esse prendono nome dai centri culturali in cui presumibilmente furono elaborate, 372 Alessandria e Pergamo, e sono perciò convenzionalmente conosciute come teoria metrica alessandrina e teoria metrica pergamena[10].

1. *La teoria dei* metra prototypa.

L'inventore della teoria metrica alessandrina, detta anche dei *metra prototypa*, è sconosciuto; comunque seguaci di questa dottrina furono dapprima, molto probabilmente, Filosseno[11], il noto grammatico della prima

[8] Aristox. *Harm.* 2, 39, p. 49 Da Rios è il primo a fornire una preziosa testimonianza sull'uso di fissare per iscritto le notazioni musicali, uso che si dovette affermare fra la fine del V e l'inizio del IV sec. a.C.

[9] Queste convergenze, già episodicamente notate da Gentili 1950, pp. 48 s. n. 3, sono state sottolineate da Palumbo Stracca 1979, pp. 89-103.

[10] È stato F. Leo, in un famoso articolo (Leo 1889), a propugnare la tesi che la teoria dei *metra prototypa* e quella della *derivatio* sarebbero state prodotte da due diverse scuole in concorrenza fra loro: il sistema dei *metra prototypa*, cronologicamente più antico, sarebbe stato elaborato dalla scuola grammaticale alessandrina, quello della *derivatio*, invece, più tardo, dalla scuola pergamena sotto l'influsso degli studi di retorica; J. Leonhardt, in un articolo che certo non a caso porta lo stesso titolo di quello di Leo (Leonhardt 1989), ha messo in discussione la tesi di Leo, avanzando l'ipotesi che le due teorie non siano affatto contrapposte, che delle due la più antica sia quella della *derivatio*, che essa sia stata elaborata dalla scuola alessandrina e, infine, che la teoria dei *metra prototypa* rispetto a quella derivazionistica non sia altro che lo sviluppo «einer sauberen Systematik und Fachterminologie» (p. 61).

[11] Un indizio dell'adesione di Filosseno alla teoria dei *metra prototypa* è rappresentato dal fatto che il suo nome compare associato a quello di Eliodoro nei *Prolegomenoi* di Longino al manuale di Efestione (Long. *ap.* Hephaest. p. 81, 13 ss. Consbruch), ma soprattutto dalla notizia fornita da Mario Vittorino (Aftonio), *GL* VI, p. 98, 21 s. secondo la quale Filosseno era fra coloro che consideravano il proceleusmatico (⏑⏑⏑⏑) come il decimo *metron prototypon*. Su Filosseno è ancora molto utile Wendel 1941.

metà del I sec. a.C., che ebbe, a Roma, rapporti con Varrone, e più tardi, sicuramente, Eliodoro, metricista del I sec. d.C. Filosseno fu propugnatore, in campo grammaticale, della teoria dei ῥήματα μονοσύλλαβα, «da cui egli derivava le altre forme dei verbi e anche dei sostantivi»[12], una teoria che presenta singolari analogie con quella metrica dei *metra prototypa.*
373 Eliodoro[13] fu, invece, autore di una ἔκδοσις delle commedie di Aristofane, corredata da un commentario metrico di cui sono tramandati solo alcuni frammenti confluiti nel *corpus* degli scoli ad Aristofane[14], nonché di un vero e proprio trattato di metrica, del quale Cherobosco ha conservato l'*incipit*[15] e che, secondo Longino[16], prendeva le mosse «dalla definizione dei metri (ἀπὸ τοῦ μέτρων ὅρου)».

Ma la fonte per noi più importante per la conoscenza almeno dei punti essenziali e nodali della teoria dei *metra prototypa* è senza dubbio costituita dall'*Enchiridion*, 'Piccolo manuale', di Efestione, metricista originario di Alessandria vissuto nel II sec. d.C. e forse maestro dell'imperatore Lucio Vero (cf. *Hist. Aug.*, *Ver.* 25). Purtroppo il testo giunto fino a noi è il risultato della progressiva riduzione, operata dall'autore stesso, prima a undici, poi a tre ed infine a un solo libro del suo monumentale trattato originariamente strutturato in 48 libri[17]. La drastica operazione di compendio cui l'opera fu sottoposta ha, come è ovvio, notevolmente ridotto lo spessore teorico del trattato, privandolo di alcuni passaggi teorici fondamentali, accentuandone la schematicità e la dogmaticità normativa del dettato e facendone, insomma, una specie di *Bignami* dell'antichità.

Il manuale di Efestione, già nella struttura, testimonia l'adesione del suo autore alla teoria dei *metra prototypa*, secondo la quale tutti i versi si formano, e sono quindi analizzabili, sulla base di alcuni specifici *metra*, appunto i *prototypa* o principali[18], che sono il risultato del diverso disporsi, all'interno del *metron*, delle sillabe brevi e delle sillabe lunghe, cioè, in

[12] Pfeiffer 1973, p. 414.

[13] Su Eliodoro e sull'importanza della sua attività di metricista ancora fondamentale è la monografia di Hense 1870.

[14] I frammenti del commentario metrico di Eliodoro alle commedie di Aristofane sono comodamente raccolti da White 1912, pp. 396-421.

[15] Cherob. *ap.* Hephaesth. p. 181, 9 s. Consbruch: τοῖς βουλομένοις ἐν χερσὶν ἔχειν τὰ κεφαλαιωδέστατα τῆς μετρικῆς θεωρίας.

[16] Long. *ap.* Hephaesth., p. 81, 13 s. Consbruch.

[17] Cherob. *ap.* Hephaesth. p. 181, 11 ss. Consbruch.

[18] Sul numero dei *metra prototypa* i metricisti antichi non erano concordi: per Efestione, come vedremo più avanti nel testo, erano nove, per Eliodoro otto, con esclusione del peone-cretico, per Filosseno dieci, con l'aggiunta del proceleusmatico.

termini metrico-ritmici, degli elementi brevi (⏑), della misura di un tempo, e degli elementi lunghi (–), della misura di due tempi, e che in sostanza 374 costituirebbero il fondamento di tutta la metrica. Infatti, dopo aver dedicato i primi capitoli alla definizione di sillaba breve, sillaba lunga, sillaba *communis*, e al fenomeno della sinecfonesi, tutti argomenti pertinenti a quella materia a cavallo fra metrica e linguistica che già i grammatici antichi[19] solevano indicare con il termine di 'prosodia', Efestione passa subito a parlare dei piedi (o *metra*) fondamentali, che egli individua in numero di nove e a ciascuno dei quali dedica un capitolo specifico del manuale: il giambo (⏑–, o meglio il *metron* giambico, ⏓–⏑–), il trocheo (–⏑, o meglio il *metron* trocaico, –⏑–⏓), il dattilo (–⏑⏑), l'anapesto (⏑⏑–), il coriambo (–⏑⏑–), l'antispasto (⏑––⏑), lo ionico *a maiore* (––⏑⏑), lo ionico *a minore* (⏑⏑––) ed infine il peone-cretico (⏑–⏑).

I *metra prototypa* differiscono fra loro o in base al rapporto temporale che si instaura al loro interno fra tempo debole o in levare e tempo forte o in battere[20], o in base alla posizione del tempo debole rispetto al tempo forte e viceversa, che determina il diverso andamento ritmico dei *metra*; così il giambo e il trocheo, 'piedi' entrambi di tre tempi, di genere ritmico doppio in quanto il loro rapporto temporale interno è di 1 : 2 o di 2 : 1, differiscono per l'opposto andamento ritmico, che nel giambo è ascendente in quanto il tempo forte succede al tempo debole e nel trocheo è discendente in quanto il tempo forte precede il tempo debole. A loro volta il giambo rispetto all'anapesto e il trocheo rispetto al dattilo differiscono non per l'andamento ritmico, giacché gli uni sono di ritmo ascendente (anche nell'anapesto, come nel giambo, il tempo forte succede al tempo debole) e gli altri di ritmo discendente (anche nel dattilo, come nel trocheo, il tempo forte precede il tempo debole), ma per il diverso rapporto temporale interno: sia l'anapesto 375 sia il dattilo sono *metra* di quattro tempi, in cui il rapporto fra tempo debole e tempo forte è pari (2 : 2). I restanti *metra prototypa*, ad eccezione del peone-cretico, che è un *metron* di cinque tempi con rapporto interno *hemiolio*, ovvero di uno e mezzo ad uno o viceversa, cioè di 3 : 2 o di 2 : 3, sono tutti di sei tempi: il coriambo e l'antispasto presentano un rapporto interno di 3 :

[19] Si veda, per esempio, Sext. Emp. *Adv. math*. 1, 113 (p. 29, 14 s. Mau).

[20] Secondo l'uso terminologico impostosi con il passaggio dall'accento musicale a quello espiratorio, si suole ancora oggi denominare, in maniera impropria, 'tesi', nel senso di *positio vocis*, il tempo debole e 'arsi', nel senso di *elatio vocis*, il tempo forte, quello su cui cade l'accento; esattamente l'opposto di quello che era l'uso originario dei due termini: θέσις, infatti, stava ad indicare il tempo forte, cioè 'in battere', e ἄρσις il tempo debole, cioè 'in levare', tempi segnati rispettivamente dalla battuta o dalla alzata del piede o della mano.

3, quindi pari; invece lo ionico *a maiore* e lo ionico *a minore* rispettivamente di 4 : 2 e di 2 : 4, quindi doppio, l'uno con andamento ritmico discendente, l'altro ascendente.

L'unione di due o più *metra* dello stesso ritmo determina la formazione di tutta una serie di versi – dimetri, trimetri, tetrametri, esametri – ritmicamente uniformi (giambici o trocaici o anapestici o dattilici e così via), che possono presentarsi nella forma intera (versi acataletti), o in quella decurtata alla fine di una sillaba (versi catalettici), o di due sillabe (versi brachicataletti); assimilabili a questi sono i versi ritmicamente similari, in quanto sono il risultato dell'unione di *metra* che, pur non essendo identici, sono comunque affini (ὁμοιοειδῆ)[21], come per esempio l'antispasto e il digiambo: è proprio l'unione di questi *metra* che, nel sistema dei *metra prototypa*, determinerebbe l'origine, fra gli altri, di versi quali il gliconeo (x x – ⏑ ⏑ – ⏑ –) e l'asclepiadeo minore (x x – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –)[22], che in realtà sono sequenze eolo-coriambiche.

Ma, secondo la teoria metrica alessandrina, la possibilità di combinazione dei *metra prototypa* non si limita solo all'ambito di *metra* di ritmo uguale o similare; questa possibilità si estende anche a *metra* di ritmo diverso e contrastante: per esempio l'unione di un *metron* trocaico, uno coriambico ed uno giambico catalettico porta alla formazione dell'endecasillabo saffico (– ⏑ – ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏓)[23]. Quest'ulteriore possibilità combinatoria dà origine ad una seconda categoria di versi, distinta dalla precedente rappresentata dai versi di ritmo omogeneo, e costituita invece dai versi al loro interno non
376 omogenei. Sono a) i versi 'misti' *kat'antipatheian*[24], risultato della combinazione di due o più *metra* fra loro contrastanti[25], b) gli asinarteti, versi formati dalla giustapposizione di due o più *cola* di ritmo non omogeneo, in ragione o del diverso rapporto temporale dei *metra* che costituiscono i *cola* dell'asinarteto o del diverso andamento ritmico dei *cola* stessi[26], c) i versi

[21] Hephaesth. p. 43, 5-6 Consbruch.

[22] Hephaesth. pp. 31-33 Consbruch.

[23] Hephaesth. p. 43, 11-16 Consbruch.

[24] Il concetto di *antipatheia* è ben illustrato da Arist. Quint. *De mus*. p. 51, 8 ss. W.-I., e da Mar. Vict. (Aphth.) *GL* VI, p. 102, 26 ss.: è l'incompatibilità che si determina quando due *metra* discordi, come per esempio lo ionico rispetto al giambo (che è invece affine al coriambo e all'antispasto) oppure il coriambo rispetto al trocheo (che è invece affine allo ionico), si trovano accomunati nello stesso verso.

[25] A questi versi Efestione dedica il capitolo XIV del suo manuale (pp. 43-46 Consbruch).

[26] Gli asinarteti sono trattati da Efestione nel capitolo XV (pp. 47-56 Consbruch). Le complesse problematiche relative a questo tipo di versi sono state affrontate in tre saggi

polischematici, nei quali una certa libertà nel trattamento di determinate sedi del verso, riconosciuta a ciascun poeta, comportava come conseguenza che lo schema metrico a cui questi versi erano riconducibili non fosse uno schema fisso e sempre uguale, ma potesse variare di volta in volta, fino a prevedere la compresenza al suo interno di *metra* fra loro discordi[27].

Una sostanziale e significativa coincidenza con l'esposizione della teoria dei *metra prototypa*, così come risulta dal manuale di Efestione, la si ritrova nella sezione più propriamente metrica del primo libro del *De musica* di Aristide Quintiliano[28], musicologo del II-III sec. d.C.: egli delinea un sistema metrico in cui i nove *metra prototypa* si combinano fra loro secondo i criteri dell'omogeneità, della disomogeneità e dell'ambiguità[29]. Si determinano così tre categorie di versi: le sequenze omoritmiche, le sequenze asinartete e le sequenze 'mediane' (μέσα) e 'indistinte' (συγκεχυμένα)[30]. Rispetto al sistema delineato da Efestione la categoria quintilianea delle sequenze asinartete ingloba, oltre agli asinarteti propriamente detti di Efestione, anche i suoi versi misti *kat'antipatheian* e i polischematici. Alle categorie delle sequenze omoritmiche e di quelle asinartete Aristide affianca una terza categoria di versi, che dovevano comunque essere presenti anche nell'opera di Efestione, se si dà credito ad una preziosa testimonianza tramandata in uno scolio ad Ermogene, da cui si evince che il metricista, oltre che dei *metra prototypa* e degli asinarteti, si occupava anche dei συγκεχυμένα[31]: è appunto la categoria delle sequenze mediane e indistinte, «nel senso che il loro movimento ritmico non è individuabile in astratto, ma si connota in rapporto al contesto metrico e alla responsione strofica»[32].

377

molto acuti e stimolanti, ma che non sempre giungono alle medesime conclusioni: Rossi 1978a, pp. 29-48; Palumbo Stracca 1979, pp. 11-86; Gentili 1983.

[27] Ai versi polischematici è riservato il capitolo XVI dell'*Enchiridion* (Hephaesth. pp. 56-58 Consbruch). A questa categoria di versi sono riconducibili i dimetri liberi, impropriamente denominati wilamowitziani (xxxx–⏑⏑– oppure –⏑⏑–xxxx), ben attestati per esempio nella poesia di Corinna, come risulta, fra gli altri, dai tre frammenti (*PMG* 655, fr. 1, 2-5; 655, fr. 1, 15; 675) tramandati proprio da Efestione. Sulle varie forme del dimetro libero si veda Gentili 1950, pp. 51-68.

[28] Arist. Quint. *De mus.* pp. 44-52 W.-I.

[29] Un'analisi precisa e puntuale di questa sezione dell'opera quintilianea è offerta da Gentili 1983, pp. 136-137.

[30] Arist. Quint. *De mus.* p. 51, 19 ss. e 27 ss. W.-I.

[31] *Schol.* in Hermog. in *Rhet. Gr.* VII, p. 937, 1 s. Walz = Hephaesth. fr. 3, p. 78, 1 s. Consbruch: τὰ δὲ παρὰ ταῦτα [*scil.* i *metra prototypa*] καλεῖ [*scil.* Efestione] ἀσυνάρτητα καὶ συγκεχυμένα.

[32] Gentili 1983, p. 137.

Al di là di alcune differenze tutto sommato marginali, dal confronto fra il manuale di metrica di Efestione e la sezione metrica del primo libro del trattato di Aristide Quintiliano *Sulla musica* escono sostanzialmente confermati i punti cardine della teoria metrica alessandrina[33]: fondamento di tutta la metrica sono i *metra prototypa* dalla cui combinazione originano tutti i versi, sia quelli ritmicamente omogenei (gli uniformi e i similari) sia quelli non omogenei (i misti *kat'antipatheian*, gli asinarteti, i polischematici) sia quelli mediani e indistinti.

378 2. *La teoria metrica derivazionistica.*

Del tutto diversa la spiegazione dell'origine dei singoli versi offerta dalla teoria metrica derivazionistica, una teoria posteriore, secondo F. Leo[34], a quella dei *metra prototypa* e nata nell'ambiente dei filologi di Pergamo, in stretta connessione con lo studio della retorica. La teoria derivazionistica ebbe fortuna specialmente nel mondo romano, dove forse venne introdotta da Varrone, nella cui opera sono presenti tracce di una riflessione teorica sulla metrica[35], e fu diffusa soprattutto ad opera di Cesio Basso, grammatico del I sec. d.C., fonte del più tardo Terenziano Mauro (sec. II-III d.C.).

Secondo la dottrina derivazionistica tutti i versi discendono dall'esametro dattilico e dal trimetro giambico[36], attraverso l'applicazione di quattro criteri basilari[37], quello della *detractio* o sottrazione, della *adiectio* o aggiunta, della *permutatio* o scambio, della *concinnatio* o combinazione di singole parti (*cola* e *commata*) dei due versi originari.

[33] Sulle concordanze fra Aristide Quintiliano ed Efestione insiste, a giusto titolo, Gentili 1983, pp. 136-137, soprattutto n. 9, che le considera una prova evidente della dipendenza dei due autori da una fonte comune.

[34] Leo 1889, pp. 284-296; opposta l'opinione di Leonhardt 1989, pp. 55 e 58, che, come si è visto (cf. *supra*, n. 10), ritiene la teoria derivazionistica più antica ed elaborata in ambiente alessandrino.

[35] L'interesse di Varrone per la metrica è stato oggetto di studio da parte di Della Corte 1963, che però non sembra convinto dell'adesione di Varrone alla teoria derivazionistica, fino ad arrivare all'affermazione un po' paradossale che «se una teoria Varrone dimostra di seguire, questa è la teoria dei *metra*» (p. 160). Heinze 1918, pp. 13-19, ritiene, invece, che la teoria metrica derivazionistica sia un prodotto dei grammatici romani posteriori a Varrone.

[36] Cf. Mar. Vict. (Aphth.) *GL* VI, p. 50, 23 s.: *in his enim* [*scil.* esametro dattilico e trimetro giambico] *metrorum omnium fundamenta subsistunt*.

[37] I quattro criteri sono esposti con molta chiarezza sia da Cesio Basso *ap.* Atil. Fort. *GL* VI, p. 271, 5 ss. (= Caes. Bass., p. 147, 447 ss. Mazzarino) sia da Terenziano Mauro, vv. 1600-1603, *GL* VI, p. 373.

Da un'interessante testimonianza tramandata da Ateneo risulta che Eraclide Pontico[38], filosofo del IV sec. a.C. allievo di Platone, ma in rapporto anche con Aristotele, riteneva Apollo inventore dell'esametro dattilico e del trimetro giambico, in quanto l'invocazione ἰὴ παιάν, ripetuta tre volte, poteva essere misurata sia come esametro dattilico sia come trimetro giambico, a seconda che le prime due sillabe, rispettivamente di ἰή e di παιάν, fossero considerate lunghe o brevi (–––– oppure ⏑–⏑–). Sebbene A. Kiessling abbia ravvisato nella notizia riferita da Ateneo la prova del fatto che Eraclide Pontico sarebbe stato l'inventore del sistema della *derivatio*[39], non sembra corretto interpretare la testimonianza in questo senso: in essa, infatti, non è detto esplicitamente che dall'esametro dattilico e dal trimetro giambico, invenzione di Apollo, deriverebbero poi tutti gli altri versi[40]. È più prudente, quindi, non retrodatare la nascita della teoria derivazionistica al IV secolo e continuare a considerarla, invece, con la maggioranza degli studiosi, un prodotto della speculazione teorica degli eruditi pergameni.

3. *Confronto fra i due sistemi e loro influenza sulle teorie metriche dei moderni.*

È indubbio che, nella risposta da loro fornita al problema dell'origine della versificazione, le due teorie debbono essere considerate alternative: l'una, infatti, considera le diverse sequenze metriche come il risultato dell'unione di unità metrico-ritmiche elementari, di base (i *metra prototypa*), secondo un procedimento logico che si fonda sul passaggio da realtà più piccole ad un'entità più grande; l'altra invece, presupponendo come originarie due strutture metriche articolate e complesse quali l'esametro dattilico e il trimetro giambico, fa discendere da esse la formazione di tutti gli altri versi, attraverso un processo di scomposizione dei due versi originari in singole parti, che vengono poi ricompattate nelle diverse sequenze metriche, secondo un criterio, quindi, opposto al precedente, e che prevede il passaggio da entità metriche complesse a realtà più piccole, per tornare poi a strutture più ampie.

Ma è anche vero, come è stato giustamente osservato da alcuni studiosi[41], che le modalità attraverso le quali si realizza nei due sistemi metrici la

[38] Athen. 14, 701e-f = Heracl. Pont. fr. 158 Wehrli.

[39] Leo-Kiessling 1881, p. 65.

[40] La considerazione è di Heinze 1918, p. 2 n. 2.

[41] Dopo un primo accenno di Gentili 1950, pp. 48 s. n. 3, su questo aspetto della questione del rapporto fra le due teorie sono tornati Palumbo Stracca 1979, pp. 97-103, e Leonhardt 1989, p. 53.

formazione dei singoli versi sono per molti aspetti analoghe: in un fondamentale frammento di Efestione, conservato in uno scolio ad Ermogene[42], a proposito della 'parentela' (συγγένεια) fra i metri, è detto che essa si realizza κατ' ἀφαίρεσιν, κατὰ πρόσθεσιν, <κατὰ μετάθεσιν>[43], tre termini che altro non sono che il corrispettivo greco di *detractio*, *adiectio*, *permutatio*, tre dei quattro criteri – l'altro è la *concinnatio* – che costituiscono il pilastro della teoria derivazionistica.

Una conferma che anche nell'ambito della teoria dei *metra prototypa* erano previsti procedimenti propri del sistema derivazionistico è offerta dall'anonimo metricista (I sec. d.C.) del *POxy*. 220, il quale, in un'opera in cui sono presenti elementi e concetti riconducibili alla teoria dei *metra prototypa*[44], a proposito della composizione dei versi, ricorre anch'egli, come Efestione, all'espressione κατὰ πρόσθεσιν καὶ κατὰ ἀφαίρεσιν[45].

In conclusione, le due teorie metriche elaborate dagli antichi sono nettamente distinte e alternative in riferimento all'oggetto principale della loro speculazione, cioè fornire una spiegazione dell'origine e della natura di tutti i versi attraverso un'analisi che ne metta in luce parentele e affinità; ma per quanto riguarda gli strumenti adottati nell'opera di analisi critica 381 dei singoli versi, esse, in più di un caso, mostrano significative ma spesso misconosciute coincidenze, tali comunque da giustificare l'opinione che «*derivatio* e teoria dei metri prototipi [...] non si escludono necessariamente a vicenda»[46]; la più interessante di queste coincidenze va individuata, come è stato affermato[47], nella dottrina dell'*epiploce*[48], che isolava sezioni modulanti comuni a due ritmi all'interno di una successione metrica (p. es. gli ionico-coriambi): un criterio adottato sia nella teoria dei *metra prototypa* sia in quella derivazionistica.

[42] *Schol.* in Hermog. *Rhet. Gr.* VII, p. 983, 26 ss. Walz = Hephaesth. fr. 2, p. 77, 4 ss. Consbruch.

[43] L'integrazione <κατὰ μετάθεσιν> di Consbruch è sicura, in quanto poco dopo nel testo del frammento è illustrato il caso dello ionico *a maiore* (– – ⏑ ⏑) che è συγγενές della dipodia trocaica (– ⏑ – ⏑) appunto κατὰ μετάθεσιν (p. 77, 11 Consbruch): è sufficiente lo scambio di posto dei due elementi centrali dello ionico *a maiore* perché questo diventi una dipodia trocaica (– – ⏑ ⏑ > – ⏑ – ⏑).

[44] È questa la tesi di Leo 1960, pp. 403 s.

[45] *POxy.* 220, col. III, 2-3, *ap.* Hephaesth. p. 403, 9-10 Consbruch.

[46] Palumbo Stracca 1979, p. 103; cf. Gentili 1950, pp. 48 s. n. 3, e Leonhardt 1989, p. 53.

[47] Palumbo Stracca 1979, pp. 90-103.

[48] Sul complesso fenomeno dell'*epiploce* si veda Cole 1988.

Delle due teorie metriche elaborate dagli antichi, l'unica ad avere esercitato nel passato più o meno recente un'influenza non secondaria, anzi in alcuni casi determinante[49], sugli studi metrici dei moderni è la teoria dei *metra prototypa*, anche se oggi è generalmente condivisa l'opinione che essa non riesca a dare una risposta adeguata al problema dell'origine e della natura di tutta una serie di sequenze metriche; più precisamente di quei versi che, per usare una felice formulazione di B. Snell[50], risultano non costruiti κατὰ μέτρον e non sono pertanto analizzabili secondo il criterio dei *metra prototypa.* Mi riferisco non solo alle strutture κατ' ἐνόπλιον[51] – l'enoplio (x̆̆–x̆̆–x̆̆–x), il prosodiaco (x̆̆–x̆̆–x̆̆–), il reiziano (x̆̆–x̆̆–x) – , 382 il cui schema di base, essendo caratterizzato solamente e semplicemente dall'alternanza di tempi deboli, rappresentati da elementi liberi, e di tempi forti, può realizzarsi di volta in volta in modi e forme differenziati sia per il numero delle sillabe sia per l'aspetto ritmico (anapestico, giambico, anapesto-giambico, giambo-anapestico), ma anche ad altre sequenze, come il docmio (⏓––⏑–), il lecizio (–⏑–⏑–⏑–), l'itifallico (–⏑–⏑––): la loro peculiarità consiste nel fatto di essere costruite non κατὰ μέτρον[52].

Sono strutture metriche – alcune di esse fra le più antiche sequenze della poesia greca – che non sono il risultato della combinazione di singoli *metra* omogenei o non omogenei, ma veri e propri *patterns* originari, unità metrico-ritmiche o *cola* non scomponibili al loro interno; essi contribuiscono a formare quella che nella teorizzazione metrica della maggior parte degli studiosi odierni, è la categoria dei versi costruiti non κατὰ μέτρον (o κατὰ κῶλον)[53], in alternativa alla categoria dei versi costruiti κατὰ μέτρον.

[49] Basti pensare, per esempio, al manuale di Masqueray 1898, in cui già nella prefazione (p. VIII) l'autore afferma con un certo compiacimento di seguire punto per punto la teoria efestionea.

[50] Snell 1982, p. 37: «Nicht κατὰ μέτρον gebaute Singverse».

[51] L'espressione κατ' ἐνόπλιον per indicare una ben precisa categoria metrico-ritmica, che comprende tutta una serie di versi, è molto antica: era in uso, come si vedrà meglio più avanti nel testo, già nel V sec. a.C., come risulta da un luogo delle *Nuvole* di Aristofane (vv. 649-651) in cui si allude a questa categoria metrico-ritmica come distinta dalla categoria dei κατὰ δάκτυλον (cf. Pretagostini 1979b = pp. 113-121 in questo volume), e da un passo della *Repubblica* di Platone (400b), nel quale il filosofo riferisce che Damone, il maestro di Pericle particolarmente interessato ai problemi dei ritmi e delle armonie, parlava di un ritmo ἐνόπλιος σύνθετος, distinto in questo caso sia dal ritmo dattilico (pari) sia da quello giambo-trocaico (doppio). Su questa categoria di versi si veda Gentili 1950, pp. 53-56, e Gentili-Giannini 1977, p. 19.

[52] Pretagostini 1986, p. 151 [= p. 139 in questo volume].

[53] Cf. Pretagostini 1978, pp. 166-167 [= p. 84 in questo volume].

4. *Criteri metrici nella prassi editoriale dei grammatici alessandrini.*

Accanto a questa attività speculativa che portò all'elaborazione delle due teorie dei *metra prototypa* e della *derivatio*, i grammatici del periodo ellenistico, nell'ottica della metrica intesa come disciplina filologica, si distinsero anche per un'attività più pragmatica che si concretizzò nello studio puntuale della passata poesia lirica – sia monodica sia corale – e di quella drammatica, specialmente delle parti liriche, studio finalizzato a definirne, 383 oltre che il testo più corretto, anche l'aspetto metrico originario. In questa operazione si impegnarono soprattutto i filologi di Alessandria; fra loro quello che si mostrò più sensibile alle problematiche metriche fu senz'altro Aristofane di Bisanzio (III-II sec. a.C.), il successore di Eratostene nella carica di Bibliotecario della famosa Biblioteca di Alessandria[54].

Il suo interesse si indirizzò sia all'individuazione e alla delimitazione dei *cola* – sequenze metriche, secondo il dettato efestioneo, «inferiori a tre sizigie (dipodie) e senza catalessi» –[55], in cui si articolava la struttura strofica, sia al riconoscimento delle corrispondenze metriche, la cosiddetta responsione strofica, fra le strofi che costituivano il componimento lirico. Per dirla con Pfeiffer[56], «i testi lirici di Aristofane si distinguevano da tutti quelli precedenti per un'importante caratteristica; non erano scritti in versi ininterrotti come prosa[57], ma divisi in κῶλα metrici più brevi» e, ancora, «Aristofane osservò la ripetizione di date sequenze [*scil.* successioni] di queste unità metriche e contrassegnò l'inizio delle parti corrispondenti con una *paragraphos*».

Dunque l'attività di Aristofane quale editore particolarmente interessato all'aspetto metrico del testo fu duplice:

a) restaurò la colometria, come è detto esplicitamente in due luoghi del trattato di Dionigi di Alicarnasso, *Sulla disposizione delle parole*[58], cioè ridefinì l'articolazione dei *cola* all'interno della strofe; tale divisione ebbe molta fortuna[59] e 384 rimase in uso nella trasmissione e costituzione del testo dei lirici fino all'inizio

[54] La notizia è riportata dal *POxy*. 1241, coll. II, 6 ss. (= Callim. Test. 13 Pf.).

[55] Hephaest. p. 63, 1 s. Consbruch.

[56] Pfeiffer 1973, pp. 294 e 295.

[57] È il caso, per esempio, del testo dei *Persiani* di Timoteo (cf. Wilamowitz 1903), che, tramandato da un papiro del IV sec. a.C., non presenta alcuna divisione né colometrica né sticometrica.

[58] Dion. Hal. *De comp. verb.* 22, 156, II, p. 102, 1 ss. Us.-Rad. e 26, 221, II, p. 140, 18 ss. Us.-Rad.

[59] Un bell'esempio della tecnica editoriale di Aristofane di Bisanzio basata sulla divisione metrica per *cola* è offerto dal testo dei *Peani* di Pindaro (*POxy.* 841) e degli *Epinici* di Bacchilide (*PKenyon*); sulla colometria ancora oggi fondamentale è il saggio di Koster 1941.

dell'Ottocento, quando A. Boeckh[60] 'scoprì' che le unità metriche che determinano con il loro succedersi l'articolazione della strofe non sono i *cola*, ma i versi (περίοδοι), strutture composte da più *cola* o, più raramente, da un solo *colon.* Il loro confine è contrassegnato sempre da una pausa, che presuppone necessariamente la presenza di fine di parola e che ammette quella dello iato e/o della *syllaba anceps* o, per meglio dire, dell'elemento indifferente[61]. Sparute testimonianze esterne della divisione colometrica operata da Aristofane di Bisanzio sul testo dei poeti lirici e degli autori drammatici restano negli scoli agli epinici di Pindaro e in quelli alle commedie di Aristofane;

b) ricostruì la strutturazione del componimento nelle diverse strofi, evidenziando la loro successione con segni diacritici specifici[62]. Così nel caso di carmi monostrofici – quelli in cui la strofe che si ripete è una e sempre uguale –, Aristofane impiegò il segno della *paragraphos* (—) per distinguere ciascuna strofe, e quello della *koronis* (÷) per indicare la fine dell'ultima strofe, a meno che il componimento seguente non presentasse una struttura metrica diversa, nel qual caso egli preferì adottare il segno dell'*asteriskos* (※) in luogo della coronide; invece nei componimenti triadici – quelli strutturati in strofe, antistrofe (fra loro in responsione metrica) ed epodo –, la *paragraphos*, secondo la simbologia adottata da Aristofane, stava ad indicare la fine sia della strofe sia dell'antistrofe, la *koronis* la fine dell'epodo, l'*asteriskos* la fine del carme.

Se riguardo al testo dei poeti lirici è sicuro che la colometria di Aristofane di Bisanzio si mantenne nel corso dei secoli, non altrettanto si può dire delle sezioni liriche dei testi teatrali. Anzi, a stare alla *subscriptio* κεκώλισται ἐκ τῶν Ἡλιοδώρου che compare nel *Venetus Marcianus* 474 alla fine del testo delle *Nuvole* di Aristofane[63], è sicuro che essa fu sostituita da quella di Eliodoro, il già citato metricista del I sec. d.C., che adottò un sistema diverso di segni colometrici[64] e corredò la sua edizione di un com- 385

[60] Boeckh 1811-1821, pp. 82 e 308 ss.

[61] La giusta innovazione si deve a Rossi 1963, pp. 61-71.

[62] I segni diacritici usati in riferimento all'aspetto strofico dei componimenti lirici e le loro diverse modalità di impiego sono illustrati con molta precisione da Hephaesth. pp. 73 s. Consbruch; cf. Pfeiffer 1973, p. 295.

[63] Si veda Blaydes 1890, p. 580, in cui si rinvia all'altra *subscriptio* κεκώλισται πρὸς τὰ Ἡλιοδώρου, anch'essa nel *Venetus*, alla fine della *Pace.* Per la diversa valutazione di queste *subscriptiones* si vedano Hense 1970, pp. 12-22, e White 1912, p. 385.

[64] Sui segni colometrici adottati da Eliodoro rimando a Hense 1970, pp. 35-71: particolarmente importante è la (*paragraphos*) *diple* (p. 53), che sostituisce l'*asteriskos* nella specifica funzione di segnalare la diversità metrica fra le sequenze. Eliodoro inoltre evidenzia la distinzione fra versi lirici e versi recitati, scrivendo quelli lirici in εἴσθεσις, cioè 'in rientranza' rispetto agli altri.

mentario metrico di cui tracce significative si sono conservate nel *corpus* degli scoli ad Aristofane[65].

5. Le teorie musicali relative al ritmo.

Analogamente a quanto accade per la metrica con l'apparire delle prime teorizzazioni relative a questa disciplina, nel periodo ellenistico vedono la luce anche le prime trattazioni teoriche sistematiche sulla musica e sul ritmo musicale, anche se, come si vedrà meglio più avanti, la riflessione sulla musica e sul ritmo è molto più antica ed è ben documentata già nel V sec. a.C. L'opera di Aristosseno di Taranto, discepolo di Aristotele, vissuto nella seconda metà del IV sec. a.C., costituisce il fondamento di tutta la teoria musicale successiva.

Con l'evidente intenzione di ridimensionare l'importanza del tipo di approccio proposto dai seguaci della scuola pitagorica, egli sostiene che per l'analisi dei molteplici aspetti musicali e per la corretta conoscenza della musica non è sufficiente l'indagine sui rapporti che intercorrono fra i diversi suoni e sulla misura dello spazio fra gli intervalli. Per una comprensione completa delle problematiche relative ai fenomeni musicali in quanto realtà non statiche, ma dinamiche, è invece indispensabile l'apporto, oltre che dell'intelligenza e della memoria, anche e soprattutto dell'orecchio, cioè della 'percezione auditiva' (*aisthesis*)[66]. Non è certo questa la sede adatta per addentrarci nei particolari del complesso sistema musicale elaborato da Aristosseno[67], alla base del quale stavano a) il tetracordo, cioè il gruppo di quattro note successive (*hypate*, *parhypate*, *lichanos*, *mese*) comprese in un intervallo di quarta (due toni e un semitono), b) i tre 'generi', a cui il tetracordo poteva appartenere e che si determinavano a seconda della diversa posizione delle due note centrali (*parhypate* e *lichanos*) rispetto alle altre due (*hypate* e *mese*) – genere enarmonico (quarto di tono, quarto di tono, due toni), cromatico (semitono, semitono, un tono e mezzo), diatonico (semitono, tono, tono) –, c) i diversi 'sistemi' che risultano dalla somma di due o più tetracordi collegati o per associazione (*synemmenoi*), quando l'ultima nota di un tetracordo coincide con la prima del successivo (è, per esempio, il caso del sistema *heptachordon*, 'di sette note'), o per disgiunzione (*diezeugmenoi*), quando i due tetracordi

[65] Cf. n. 14. Sul commentario di Eliodoro ancora oggi attuali sono le considerazioni di Hense 1970, pp. 83-101, e di White 1912, pp. 384-395.

[66] Aristox. *Rhythm.* p. 2, 5 s. Pearson (= p. 17, 8 ss. Pighi), ecc.

[67] Molto particolareggiata è l'esposizione della teoria musicale di Aristosseno e, più in generale, delle complesse problematiche relative alla musica antica offerta da Comotti 1991, cui rinvio anche per la ricca bibliografia.

386

sono separati dall'intervallo di un tono (è il caso, per esempio, del sistema *oktachordon*, 'di otto note' o 'di ottava', anche chiamato *diapason*, secondo la terminologia pitagorica).

Quello che mi sembra particolarmente importante ai fini del discorso che si sta qui delineando sulla nascita e sullo sviluppo delle teorie metriche e delle teorie ritmico-musicali è la constatazione che nel sistema elaborato da Aristosseno, in maniera del tutto nuova, si fa riferimento al ritmo musicale come a qualcosa di distinto dal ritmo metrico; in altri termini, Aristosseno, per la prima volta sul piano teorico, fissa il principio per cui il ritmo della musica si configura come una realtà autonoma rispetto alla metrica. Diversamente da quanto accadeva nelle riflessioni sulla musica che si ritrovano negli autori precedenti, da Damone[68] a Platone[69] e ad Aristotele[70], Aristosseno non pone più a fondamento del ritmo la sillaba o il *metron*; sulla base delle sperimentazioni musicali che si erano venute imponendo a partire dalla seconda metà del V sec. a.C., specialmente sotto la spinta degli autori del ditirambo nuovo, e che avevano determinato una vera rivoluzione nella prassi vocale e strumentale del suo tempo[71], egli non può più identificare nella sillaba o nel *metron* l'unità di misura del ritmo inteso nella sua globalità, ma deve ricorrere al concetto astratto di 'tempo primo' (*chronos protos*) per misurare il solo ritmo musicale, ormai svincolato dal ritmo metrico, legato ancora alla quantità delle sillabe[72]. Con Aristosseno, insomma, anche sul piano teorico, viene sancita quella frattura fra ritmo metrico (o *tout court* metrica) e ritmo musicale (o *tout court* musica) le cui prime avvisaglie sul piano pragmatico si erano manifestate già nella seconda metà del V secolo.

387

Nei secoli successivi l'impostazione teorica aristossenica fu accolta e ribadita da Dionigi di Alicarnasso, secondo il quale il ritmo musicale, attra-

[68] A Damone (Plat. *Resp.* 400b) viene attribuito un concetto (τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς) che presuppone una sostanziale identificazione fra la realtà cui rimanda il termine βάσις, che può avere anche in questo caso, come più tardi in Aristotele (vd. n. 70), l'accezione metrica di 'piede', e la realtà evocata dal termine ῥυθμός.

[69] Plat. *Crat.* 424c: ὥσπερ οἱ ἐπιχειροῦντες τοῖς ῥυθμοῖς τῶν στοιχείων πρῶτον τὰς δυνάμεις διείλοντο, ἔπειτα τῶν συλλαβῶν, in cui si dà per scontato che il ritmo si struttura sulle sillabe.

[70] Aristot. *Metaph.*1087b: ἐν δὲ ῥυθμοῖς βάσις ἢ συλλαβή, in cui è inequivocabile che gli elementi che fanno da sostrato al ritmo sono i piedi, cioè le sillabe.

[71] Un quadro molto preciso di queste nuove tendenze, fondate principalmente su forme esasperate di mimetismo musicale alla ricerca di una più ricca ed immediata espressività, è delineato da Ps.-Aristot. *Probl.* 19, 15 Marenghi.

[72] Aristox. *Rhythm.* p. 12, 13 ss. Pearson (= p. 22, 12 ss. Pighi); cf. Gentili 1988c, p. 13.

verso l'espediente della protrazione, può modificare il valore temporale delle sillabe[73]; da Aristide Quintiliano, che teorizza la separazione fra ritmo metri- 388 co, basato sulla quantità delle sillabe, ritmo musicale, fondato sui rapporti fra tempi in levare e tempi in battere, e ritmo orchestico, basato sui movimenti della danza[74]; ed infine da Longino, il quale nei suoi *Prolegomena* al manuale di Efestione riafferma il concetto che «il metro ha tempi fissi [...] il ritmo, invece, forza i tempi come vuole»[75].

6. *Prassi metrico-ritmica nella cultura greca arcaica e classica.*

Queste considerazioni sulla nascita e lo sviluppo, nella cultura ellenistica, delle prime teorie sistematiche metriche e musicali, che sanciscono sul piano teorico, come abbiamo appena visto, la separazione fra ritmo metrico e ritmo musicale, non possono prescindere da un rapido e sintetico *excursus*, quasi un *flash-back*, su come si configurasse, in epoca arcaica e classica, il rapporto metro/musica nella prassi poetica e nelle non sistematiche riflessioni teoriche.

A partire dalle sue prime attestazioni e ancora intorno alla metà del V sec. a.C. la poesia greca, con specifico riferimento alla lirica monodica e corale e alle parti cantate della tragedia e della commedia, si fondava sull'indissolubile connubio fra testo verbale, musica e danza; la parola *mousike*, 'arte delle Muse', lungi dal designare, come accade oggi per il corrispettivo termine moderno, 'musica', solo uno dei tre elementi, stava ad indicare la realtà complessa ed articolata che risultava appunto dalla loro fusione[76]; in altri termini, il poeta era, allo stesso tempo, il compositore della musica e il coreografo della danza che accompagnavano il testo poetico da lui elaborato.

Il rapporto parola/musica o, più precisamente, ritmo metrico/ritmo musicale si configura dunque come un rapporto di identità, che presup- 389 pone un adeguamento della linea melodica al testo verbale[77], in quanto, come abbiamo visto nelle testimonianze già citate di Damone, Platone e Aristotele, le unità di misura e i rapporti temporali che determinavano il ritmo metrico del verso venivano assunti a fondamento del ritmo musicale del disegno melodico che accompagnava quel verso. Platone, nel contesto di un discorso incentrato sull'incidenza e l'importanza delle 'armonie' e dei

[73] Dion. Hal. *De comp. verb.* 11, 64, II, pp. 42 ss. Us.-Rad.

[74] Arist. Quint. *De mus.* p. 32, 4 ss. W.-I.

[75] Long. *ap.* Hephaesth. p. 83, 11-15 Consbruch: τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους [...] ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους.

[76] Cf. Gentili 1988c, pp. 5 s.

[77] È in questo senso che va interpretata l'allocuzione con cui inizia l'*Olimpica* 2 di Pindaro, ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι, «o inni signori della cetra».

ritmi nella *paideia* dell'individuo verso una vita che sia ad un tempo coraggiosa, come quella del guerriero, e riflessiva[78], ribadisce con estrema fermezza il concetto che bisogna obbligare la melodia ad adeguarsi alla parola, cioè al genere poetico, adatta a un tipo di vita ordinata e virile, e non la parola alla melodia[79]. Dunque, secondo la raccomandazione platonica, fra parola e musica non deve esserci disaccordo; anzi queste due forme di comunicazione non possono non identificarsi, giacché il ritmo musicale della melodia deve seguire puntualmente il ritmo metrico della parola.

Nel riaffermare l'identità fra ritmo metrico e ritmo musicale e nel sottolineare gli effetti che i diversi ritmi metrico-musicali possono avere sull'individuo soprattutto in riferimento alla sua educazione, Platone è fedele interprete del pensiero del già citato Damone. Secondo la dottrina metrico-ritmica damonica, riferita dallo stesso Platone[80], tre erano i ritmi su cui si fondava la poesia-musica: il ritmo dattilico (di genere pari, con rapporto 2 : 2 fra tempo forte e tempo debole), quello giambo-trocaico (di genere doppio, con rapporto 1 : 2 oppure 2 : 1 fra tempo forte e tempo debole) e quello denominato *enoplios synthetos*, cioè composto, in quanto associa al suo interno misure del genere pari e misure del genere doppio. Dunque già nel V sec. a.C. Damone ordinava e classificava i ritmi metrico-musicali secondo categorie che nei secoli successivi rappresenteranno una costante nelle teorie metrico-ritmiche degli antichi, tanto da costituire, ancora nel II-III sec. d.C., insieme a ulteriori categorie quali quelle del ritmo *hemiolio* (con rapporto 2 : 3 oppure 3: 2) e del ritmo epitrito (con rapporto 3 : 4 oppure 4 : 3), uno degli elementi basilari del sistema ritmico di Aristide Quintiliano[81]. 390

Ma proprio al tempo di Damone, cioè intorno alla metà del V sec. a.C., si manifestano nella prassi metrico-ritmica i primi segni, inizialmente solo episodici, di un non rispetto dell'assioma dell'identità fra ritmo metrico e ritmo musicale e della naturale dipendenza del secondo dal primo[82]. Queste manifestazioni di una separazione della musica dal testo verbale diventano

[78] Plat. *Resp.* 398c ss.

[79] Plat. *Resp.* 399e: οὓς [*scil.* ῥυθμούς] ἰδόντα τὸν πόδα τῷ τοῦ τοιούτου λόγῳ ἀναγκάζειν ἕπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει.

[80] Plat. *Resp.* 400b; per l'interpretazione di questo passo si vedano Pretagostini 1979b, pp. 120-123 [= pp. 114-116 in questo volume], e Gentili 1988c, pp. 7-9.

[81] Arist. Quint. *De mus.* pp. 33 ss. W.-I.

[82] Non si spiega altrimenti la polemica di Pratina di Fliunte (prima metà del V sec. a.C.), autore di tragedie e drammi satireschi, che in un iporchema (*PMG* 708, 1-7) stigmatizza il fatto che la musica dell'aulo non rispetti il canto del coro e riafferma con forza che «la Musa ha fatto re il canto, l'aulo sia secondo nella danza [= musica] del coro; infatti è subalterno (καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας)» (vv. 6-7).

progressivamente sempre più numerose e significative, favorite dal nuovo gusto del pubblico per una musica meno semplice e austera, più 'barocca' ed espressionistica, ricca di melodie complicate e virtuosistiche. Il ricorso a una serie di innovazioni – quali la preminenza riservata al ruolo dell'auleta[83], l'impiego sempre più ampio delle modulazioni vocalizzate della melodia[84], la possibilità di far uso dei superallungamenti per cui una lunga poteva valere anche più di due tempi[85], il *mélange* caotico e disordinato di metri e ritmi 391 svincolati dal loro rapporto con l'elemento linguistico – introdotte dagli autori del ditirambo nuovo, Melanippide, Cinesia, Frinide e Timoteo[86], e subito recepite dal teatro euripideo[87] con l'evidente intenzione di realizzare un espressivismo musicale che non aveva precedenti, determina una situazione nuova nella prassi metrico-ritmica delle forme meliche: il prevalere del dato musicale su quello verbale attraverso il completo affrancamento del ritmo musicale da quello metrico[88].

Ancora qualche tempo e questa situazione di fatto troverà un riconoscimento anche sul piano della teoria con l'elaborazione di due sistemi teorici pertinenti realtà considerate ormai distinte: l'uno, quello di Aristosseno, interessato al fenomeno musicale, l'altro, sviluppato in forme diverse dalla scuola alessandrina e dalla scuola pergamena, interessato al fenomeno metrico.

[83] Secondo un passo piuttosto controverso del *De musica* dello Ps.-Plutarco (30, 1141d = Melanippide minore, A4 Del Grande) questa innovazione si sarebbe imposta a partire da Melanippide; ma cf. la nota precedente.

[84] Il poeta comico Ferecrate in un luogo del suo Chirone (fr. 155, 8 ss. K.-A. = Cinesia, A8 Del Grande), tramandato da Ps.-Plut. *De mus.* 30, 1141e, attacca aspramente Cinesia proprio a causa di questi vocalizzi; cf. Lasserre 1954, p. 173.

[85] Una preziosa testimonianza di come il cretico (–⏑–) *metron* di cinque tempi, potesse adeguarsi alla misura dei *metra* di sei tempi mediante il superallungamento a tre tempi (⊔) di una delle lunghe è fornita da un trattato di ritmica del III sec. d.C. (*POxy.* 2687 + 9). Un'accurata analisi del trattato è offerta da Rossi 1988a.

[86] Sul ditirambo nuovo, con particolare riferimento alle innovazioni ritmiche e musicali, si veda Gentili 2006b, pp. 52-54.

[87] Le caratteristiche metrico-ritmiche che rivelano l'adesione di Euripide alle innovazioni musicali introdotte dal ditirambo nuovo sono messe in evidenza da Gentili 1988c, p. 12, e da Pretagostini 1989a [= pp. 171-187 in questo volume], il quale le analizza attraverso la lente deformante della parodia aristofanea.

[88] La prima attestazione del divorzio fra ritmo metrico e ritmo musicale compare proprio nei *Persiani* di Timoteo (*PMG* 791, 229 s.), dove il poeta con malcelato orgoglio si vanta di aver inventato la cetra «per i metri e per i ritmi dagli undici suoni (μέτροις/ῥυθμοῖς τ' ἑνδεκακρουμάτοις)»: Timoteo nomina separatamente metro e ritmo, perché evidentemente non rappresentano più un'unica realtà.

L'INTERPRETAZIONE METRICA DI ARISTOFANE, *ACARNESI* 285 = 336 E LO SCOLIO DI ELIODORO

Dopo la stipula di una tregua personale della durata di trent'anni, per sé e la sua famiglia, con i nemici Lacedemoni, Diceopoli, il protagonista degli *Acarnesi*, che era stato costretto dalle vicende belliche a rifugiarsi entro le mura della città di Atene[1], è potuto tornare al suo podere in campagna e qui festeggia il suo ritorno a casa organizzando, nell'ambito della celebrazione delle Dionisie rurali, una processione tutta privata in onore del dio Fallo, divinità agreste per eccellenza.

Proprio durante lo svolgimento di questa cerimonia il Coro costituito da vecchi carbonai del demo di Acarne, fieri avversari di ogni ipotesi di tregua nella guerra con i Lacedemoni e perciò fermamente intenzionati a punire chiunque fosse venuto a patti con il nemico, riesce finalmente a rintracciare Diceopoli. Non appena questi conclude il canto della monodia in onore del dio Fallo che ha accompagnato la falloforia (vv. 263-279), il Coro rivela le sue minacciose intenzioni con quattro sequenze liriche, che esprimono tutta 266 la concitazione del momento, sia sul piano verbale, con l'uso reiterato e insistito dell'anafora, sia sul piano metrico, con l'impiego di quattro agilissimi *cola* di ritmo prima trocaico, poi cretico (vv. 280-283):

οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος·	*2tr* |
βάλλε, βάλλε, βάλλε, βάλλε,	*2tr* |
παῖε παῖε τὸν μιαρόν.	*tr cr* |
οὐ βαλεῖς, οὐ βαλεῖς;	*2cr* |||

Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, pp. 265-276.

[1] Nelle commedie di Aristofane rappresentate prima del 421 a.C. numerosi sono i riferimenti al fenomeno dell'inurbamento forzato di coloro che durante la prima fase della guerra del Peloponneso, a seguito delle periodiche invasioni dell'Attica da parte dei Lacedemoni, erano costretti ad abbandonare le loro case in campagna e a trovare rifugio all'interno della città; cf. Pretagostini 1989b.

Eccolo, è lui, eccolo. Lancia i sassi, lancia, lancia. Colpisci quella canaglia. Su, lancia i sassi, lancia[2].

A questo punto ha inizio un drammatico confronto fra Diceopoli e il Coro (vv. 284-346), durante il quale i carbonai di Acarne manifestano e ribadiscono più volte l'intenzione di uccidere a sassate colui che ha avuto l'ardire di stipulare una tregua personale con il nemico, mentre Diceopoli cerca disperatamente di difendere le sue ragioni illustrando i termini dell'accordo; alla fine, non riuscendo a farsi ascoltare dal Coro sempre più inferocito, per raggiungere il suo scopo ricorre alla trovata di minacciare anch'egli di uccidere quanto c'è di più caro per i carbonai, un cesto di carbone. Dal punto di vista formale il lungo confronto è strutturato in una strofe (vv. 284-302) la cui antistrofe, dopo un intermezzo dialogato in tetrametri trocaici catalettici (vv. 303-334), ricorre solo ai vv. 335-346. La coppia strofica costituita dai vv. 284-302 = 335-346 si presenta, sia nella strofe sia nell'antistrofe, sotto forma di un amebeo fra Diceopoli, che si esprime sempre in tetrametri trocaici catalettici, e il Coro, che canta sempre, tranne al v. 285 = 336, in ritmo 267 cretico; la struttura metrica della coppia strofica è la seguente[3]:

284 = 335	Di. 4*tr*∧ ‖ ⏓ H
285 = 336	Co. ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– ‖ H
286 = 337	Di. 4*tr*∧ ‖ ⏓ H
287-292 = 338-340	Co. 4*cr*
	4*cr*
	4*cr* ‖ ⏓
293 = 341	Di. 4*tr*∧ ‖ ⏓ H
294-295 = 342	Co. 5*cr* ‖ ⏓
296 = 343	Di. 4*tr*∧ ‖ H
297-302 = 344-346	Co. 4*cr*
	4*cr*
	4*cr* ‖| ⏓ H

Come si vede, fra strofe e antistrofe, oltre ad una perfetta responsione metrica, c'è una rigorosa coincidenza nella ripartizione delle battute fra i due interlocutori; poiché al personaggio Diceopoli sono riservate esclusivamente battute in tetrametri trocaici catalettici, un verso lungo per cui di norma non era prevista l'esecuzione cantata, si impone con tutta evidenza l'ipotesi che, sul piano della *performance*, nell'amebeo della coppia strofica

[2] La traduzione di questi come degli altri versi aristofanei citati più oltre è tratta da Mastromarco 1983.

[3] La sticometria qui riproposta è quella dell'edizione di Coulon 1962-1964, I.

il canto fosse limitato solo alla parte eseguita dal Coro, mentre gli interventi di Diceopoli fossero destinati alla recitazione[4], quasi sicuramente in *parakataloge*.

Più specificamente, la parte lirica di competenza del Coro, scandita dai tre interventi non lirici, oltre quello iniziale, di Diceopoli, si struttura in quattro diversi periodi ritmici, ciascuno chiuso da iato e/o elemento indifferente, secondo questa successione: una sequenza che presenta lo schema metrico ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–, un sistema di dodici cretici[5] – raggruppabili, per pura convenzione editoriale, in tre tetrametri o in sei dimetri –, un pentametro cretico, di nuovo un sistema di dodici cretici. 268

In questa coppia strofica, in cui la linearità e la limpidezza della struttura interna permettono di individuare una scansione nettamente bipartita (vv. 284-292 ~ 293-302 [= 335-340 ~ 341-346]: 4*tr*∧ ‖ ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– ‖ 4*tr*∧ ‖ 12*cr* ‖ ~ 4*tr*∧ ‖ 5*cr* ‖ 4*tr*∧ ‖ 12*cr* ⦀) secondo lo schema strutturale della diade[6], l'interpretazione metrica del v. 285 = 336 ha da lungo tempo impegnato i metricisti moderni in un accanito confronto di opinioni. Alcuni, come White, Koster, la Dale e, inoltre, chi scrive, West e Zimmermann[7] hanno interpretato la sequenza per quello che essa risulta essere sulla base del suo schema metrico, cioè una pentapodia anapestica; altri, come Steurer, Schroeder, Prato e Gentili[8], hanno proposto una sua valutazione come pentametro cretico, ipotizzando una protrazione metrico-ritmica alla misura di due tempi della breve iniziale di ciascun anapesto così che quest'ultimo equivalga ad un cretico (⏑⏑–>–⏑–), un fenomeno analogo a quello ben illustrato, a proposito del cretico protratto alla misura del digiambo, del 269

[4] È questa l'opinione di Mazon 1904, p. 19; a favore di una 'resa' lirica estesa anche ai tetrametri trocaici catalettici assegnati a Diceopoli è invece Gentili 1952, p. 26.

[5] Sulla necessità di considerare i sistemi costituiti da cretici come una successione serrata di *metra* cioè come sistemi κατὰ μέτρον, senza cercare di individuare al loro interno dei *cola*, si veda Pretagostini 1978, p. 174 [= pp. 90 s. in questo volume].

[6] La netta bipartizione della strofe è messa in rilievo già nello scolio metrico eliodoreo riportato più avanti nel testo (p. 238), in cui la definizione δυὰς μονοστροφική, che, come puntualizza White 1912, p. 339, in Eliodoro può avere «three applications», designa sia la coppia strofica sia i due periodi ritmici in cui la strofe è bipartita. Negli anni a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, la struttura bipartita della strofe è stata ribadita con particolare enfasi, senza peraltro richiamare il precedente rappresentato da Eliodoro, da Steurer 1896, pp. 44-45 e da Mazon 1904, p. 19.

[7] White 1912, p. 199, cf. p. 110; Koster 1962, p. 166; Dale 1968, p. 56; Pretagostini 1978, p. 175 [= p. 92 in questo volume]; West 1982, p. 123; Zimmermann 1984-1987, III, pp. 2-3, cf. Zimmermann 1984-1987, I, p. 41.

[8] Steurer 1896, p. 44; Schroeder 1930a, pp. 2-3, cf. Schroeder 1930b, pp. 68-69; Prato 1962, p. 11; Gentili 1978, pp. 18-19.

ditrocheo e del coriambo, nel trattato di ritmica conservato nel *POxy.* 2687 + 9 del I-II sec. d.C.[9].

La proposta di intendere il v. 285 = 336 come pentametro cretico piuttosto che come pentapodia anapestica si fonda su due considerazioni, la prima di tipo teorico, l'altra di carattere pragmatico. Sul piano teorico alla valutazione della sequenza come anapestica si opporrebbe il fatto che essa è costituita non per sizigie, ma da un numero dispari di 'piedi', cinque; a questa 'lettura', per dirla con Prato[10], «osta la comune interpretazione della costituzione del verso greco primitivo»; ancor più reciso era Schroeder[11], 270 il quale, con un linguaggio al limite del sarcastico, sosteneva: «anapaestos vero quinarios cogitare ne tironibus quidem fas est». L'altra considerazione si basa sul criterio pragmatico della *observatio*: nella dissertazione precedentemente citata, Steurer, rilevando la struttura nettamente bipartita della strofe, una notazione che, come si vedrà più avanti, era già stata fatta dal metricista Eliodoro[12], ipotizza una sorta di 'responsione interna' fra la pentapodia anapestica del v. 285 = 336 e il pentametro cretico del v. 294/5 = 342, che presupporrebbe ovviamente la protrazione degli anapesti alla misura del cretico[13].

Entrambe le considerazioni possono essere confutate. Infatti, anche se sono piuttosto rare, è innegabile l'esistenza di sequenze anapestiche con un numero dispari di 'piedi', costruite, cioè, non come avviene abitualmente κατὰ συζυγίαν, ma κατὰ πόδα[14]: per restare al solo Aristofane, è il caso di *Lys.* 478-483 = 543-548, dove una tripodia anapestica isolata dallo iato è seguita da undici 'piedi' anapestici[15] divisibili ancora in altre tre 'tripodie'

[9] Per un'analisi globale e un commento puntuale del contenuto del trattato con alcune importanti precisazioni sui concetti di protrazione e sincope rimando a Rossi 1988a; un riesame critico approfondito dei problemi relativi all'esegesi di alcuni luoghi del papiro è contenuto in Gentili – Lomiento 1995.

[10] Prato 1962, p. 11.

[11] Schroeder 1930a, p. 3.

[12] Steurer, commentando questa strofe degli *Acarnesi*, non cita lo scolio metrico eliodoreo che ad essa si riferisce; se ne può dedurre che egli ignorasse che già Eliodoro aveva messo in luce la netta bipartizione della strofe.

[13] Steurer 1896, pp. 44-45.

[14] Per una valutazione più articolata delle sequenze e dei sistemi anapestici costituiti da un numero dispari di 'piedi', e quindi strutturati κατὰ πόδα, si veda Pretagostini 1978, pp. 174-175 e 177-179 [= pp. 91 s. e 93-95 in questo volume].

[15] Questa è l'interpretazione metrica di West 1982, p. 123, già suggerita, anche se solo come una delle due interpretazioni possibili, da Pretagostini 1978, pp. 177-178 [= pp. 93 s. in questo volume].

con un monometro di clausola[16]; o ancora di *Ran.* 374-376 = 379-380, in cui si ha la successione di nove 'piedi' anapestici[17], l'ultimo dei quali è catalettico, successione nella quale è individuabile almeno una tripodia, seguita da un monometro e un paremiaco[18]. Del resto Eliodoro, nella sua analisi 271 metrica delle commedie di Aristofane[19], commentando la coppia strofica della parabasi della *Pace*[20], interpreta i due *cola* che costituiscono il v. 788-789 = 810 –⏑⏑–⏑⏑– ⏑⏑–⏑⏑––– (un *hemiepes* maschile + prosodiaco, cioè un difilio) come δακτυλικὸν πενθημιμερές + ἀναπαιστικὸν τρίπουν: anche Eliodoro, dunque, ammette la possibilità che la sequenza metrica ⏑⏑–⏑⏑––– possa essere valutata come una tripodia anapestica.

Per quanto riguarda, invece, la considerazione, fondata sull'*observatio*, relativa alla bipartizione della struttura interna della strofe, per cui sarebbe ipotizzabile una *innere Responsion* fra la pentapodia anapestica del v. 285, protratta alla misura di un pentametro cretico, e il *vero* pentametro cretico del v. 294/5, va tenuto presente, prima di ogni altra riflessione, che la strofe costituita dai vv. 284-302 è in responsione con l'antistrofe rappresentata dai vv. 335-346. In questo rapporto antistrofico la pentapodia anapestica del v. 285 è in perfetta responsione con la pentapodia anapestica del v. 336; non si tratta, cioè, di un caso di libertà di responsione, del tipo di quelli che spesso vengono risolti ipotizzando, nella strofe o nell'antistrofe, il fenomeno della protrazione[21]: in questo caso specifico bisognerebbe supporre una protrazione sia nella strofe sia nell'antistrofe, e tutto questo per rispettare una presunta *innere Responsion* fra il v. 285 = 336 e il v. 294/5 = 342.

Ma, oltre a queste riflessioni, ritengo sia preferibile considerare il v. 285 272 = 336 una vera pentapodia anapestica[22] in base a due elementi che finora non hanno ottenuto l'attenzione che, a mio parere, meritano.

[16] Tale è la colometria proposta da Dale 1968, p. 56 e da Zimmermann 1984-1987, III, p. 62, cf. Zimmermann 1984-1987, II, pp. 133-134.

[17] Così Pretagostini 1978, pp. 174-175 [= p. 91 in questo volume].

[18] Questa è la colometria di Zimmermann 1984-1987, III, p. 83, cf. Zimmermann 1984-1987, I, p. 129; anche West 1982, p. 123 n. 110 individua nella successione metrica una tripodia anapestica.

[19] Sul commentario metrico di Eliodoro alle commedie di Aristofane ancora fondamentali sono le osservazioni e le riflessioni di White 1912, pp. 384-395.

[20] Per il testo dello scolio eliodoreo si veda White 1912, pp. 416-417.

[21] È questa la tesi sostenuta da Gentili 1978, pp. 18-19 e n. 20.

[22] Per chi ritenesse comunque inaccettabile interpretare la sequenza ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– come una pentapodia anapestica, è sempre possibile valutare il verso come reiziano (⏑⏑–⏑⏑–⏑) + prosodiaco (⏑–⏑⏑–⏑⏑–) anche se questo tipo di 'lettura' appare più 'forzata' e meno motivata di quella qui riproposta. Ad essa tuttavia non osta la presenza di 'anceps

La strofe formata dai vv. 284-302 è uno dei pochi ‘pezzi’ lirici delle commedie di Aristofane di cui si sia conservato lo scolio risalente al già ricordato commentario metrico di Eliodoro; sebbene lo scolio in alcuni punti sia talmente corrotto da rendere difficile la sua comprensione, tuttavia nella valutazione del v. 285 esso risulta molto significativo. Ne riporto qui di seguito il testo[23] con gli emendamenti e le congetture proposti da White[24]:

Ἡράκλεις: διπλῆ· εἶτα ἕπεται δυὰς μονοστροφικὴ ἀμοιβαία τὰς περιόδους ἔχουσα
δεκακώλους, ἐκ στίχων δύο τροχαϊκῶν τετραμέτρων καταληκτικῶν καὶ κώλων
η' · ὧν τοὺς μὲν στίχους ὁ ὑποκριτὴς λέγει, τὰ δὲ κῶλα ὁ χορός. πρῶτος τοίνυν
ἐστὶ <στίχος> ἐν ἐκθέσει· <εἶτα> κατὰ τὸ ἴσον τοῖς χορικοῖς ἃ ποιεῖ δοχμίαν
5 συζυγίαν <ἐν τῇ πρώτῃ περιόδῳ> καὶ <ἐν τῇ δευτέρᾳ> παίωνας τρεῖς καὶ <δύο
κατὰ> διαίρεσιν. τῷ δὲ δικώλῳ τούτῳ <ἀντιστροφικὸν> τὸ μὲν πρῶτόν ἐστιν
«ἀπολεῖς ἄρ’ ὁμήλικα τόνδε φιλανθρακέα», τὸ δὲ τῆς δευτέρας «οὗτοι ἴσοι
273 χαμαί». ἕπεται δὲ τοῖς δυσὶ κώλοις στίχος τροχαϊκὸς ὅδε «ἀντὶ ποίας αἰτίας»
καὶ ἐν εἰσθέσει τὰ λοιπὰ κῶλα ϛ', παιωνικὰ δίρρυθμα.

1 ἀμοιβαία Musurus: ἀμοιβαίας EΓ 2 τροχαϊκῶν τετραμέτρων καταληκτικῶν Γ: τετραμέτρων καταληκτικῶν τροχαϊκῶν E 4 στίχος suppl. Hense εἶτα suppl. White δοχμίαν White: δοχμὸν EΓ 5 sq. ἐν τῇ πρώτῃ περιόδῳ et ἐν τῇ δευτέρᾳ suppl. White 5-6 δύο κατὰ suppl. Thiemann 6 ἀντιστροφικὸν suppl. Schepers-van Ijzeren 7 ἄρ’ ὁμήλικα scripsi, coll. Reisig ad *Ach.* 336: ἄρα τὸν ἥλικα EΓ^3 7-9 τὸν ἥλικα ... δίρρυθμα EΓ^3: om. Γ 8 τροχαϊκὸς Hense: τροχαῖος EΓ^3

Eliodoro, pur essendo del tutto consapevole che i vv. 284-302 sono la strofe di una coppia strofica la cui antistrofe ricorre ai vv. 335-346, come puntualmente osserva nel commento metrico a questi ultimi versi[25], nello scolio qui sopra riportato insiste soprattutto sul fatto che la strofe presa in esame si presenta come una diade monostrofica, cioè una struttura bipartita articolata in due ‘periodi’ ritmici[26], quasi fossero essi stessi una strofe e un’antistrofe, in ciascuno dei quali egli individua dieci sequenze, cioè due tetrametri trocaici catalettici, da lui definiti στίχοι, di pertinenza dell’attore (vv. 284 e 286 ~ 293 e 296) e otto sequenze liriche, da lui definite κῶλα,

iuxta anceps’ in sinafia verbale tra reiziano e prosodiaco, sulla cui ammissibilità si veda Pretagostini 1977a, pp. 56-57 [= p. 66 in questo volume].

[23] Il testo di riferimento è quello dell’edizione degli scoli agli *Acarnesi* curata da Wilson 1975, pp. 48-49.

[24] White 1912, p. 398.

[25] *Schol. ad Ach.* 336b Wilson: διπλαῖ δὲ δύο, ὅτι ἡ ἑτέρα ἕπεται δυάς, ἡ ἀντιστρέφουσα τῇ προαποδεδομένῃ, ἧς ἡ ἀρχὴ «ὡς ἀποκτενῶ κέκραχθε», τέλος δὲ τῆς πρώτης «οὐ προδώσω ποτέ», τῆς δὲ δευτέρας «τῇ στροφῇ γίνεται».

[26] Cf. White 1912, p. 339: «He (*scil.* Heliodorus) calls each half of this strophe περίοδος and the whole δυὰς μονοστροφική».

274

di pertinenza del coro (vv. 285 ~ 294/5 e 287-292 ~ 297-302); gli uni sono scritti ἐν ἐκθέσει, le altre ἐν εἰσθέσει[27]. Per quanto attiene alle sequenze liriche, Eliodoro, scendendo nel dettaglio, a proposito del sistema di dodici cretici (vv. 287-292 ~ 297-302), che chiude entrambi i periodi, si limita a precisare che esso si articola in sei *cola*, ciascuno formato da un dimetro cretico; invece in riferimento al v. 285 ~ 294/5 puntigliosamente sottolinea che nel primo periodo esso è rappresentato da un *dicolon* formato da una sizigia docmiaca[28], cioè una coppia di docmi, mentre nell'altro da un *dicolon* costituito da tre peoni + due peoni, cioè da un pentametro cretico[29]. Come si vede, Eliodoro, in una riflessione tutta mirata ad individuare le identità fra i due periodi ritmici, non si esime dal registrare ed evidenziare che il v. 285 e il v. 294/5 sono fra loro *diversi* e, anche se non interpreta la sequenza ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– come una pentapodia anapestica, ma come una coppia di docmi[30], certo non la omologa al pentametro cretico del v. 294/5.

275

D'altra parte anche una riflessione su quanto è detto nel v. 285 = 336 spinge ad interpretare la sequenza ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– come una pentapodia anapestica, cioè come un verso non solo nettamente distinto dal contesto metrico cretico del resto della strofe, ma addirittura 'eccezionale' per la sua struttura interna, e in quanto tale capace di attirare l'attenzione del pubblico sul contenuto verbale del verso stesso, sottolineando anche sul

[27] Secondo White 1912, p. 399, la problematica espressione κατὰ τὸ ἴσον τοῖς χορικοῖς, che nello scolio è impiegata a proposito dei vv. 285 e 294/5 (pentapodia-anapestica e pentametro cretico), sta ad indicare che questi versi sono ἐν εἰσθέσει come, poche righe dopo, è detto esplicitamente in riferimento ai due sistemi di dodici cretici (vv. 287-292 e 297-302).

[28] Per favorire l'identificazione della sequenza di cui sta parlando (v. 285 = 336), Eliodoro riporta il testo del verso, mutuandolo però non dalla strofe, ma dall'antistrofe. Nello scolio il testo del v. 336 ἀπολεῖς ἄρα τὸν ἥλικα τόνδε φιλανθρακέα mostra l'identica corruttela – ἄρα τὸν ἥλικα in luogo di ἄρ' ὁμήλικα – presente nel testo aristofaneo, ed ivi emendata da Reisig 1816, pp. 210-211. Ho provveduto a correggere il testo della citazione eliodorea del v. 336 uniformandolo a quella che risulta essere la lezione corretta del verso aristofaneo, poiché il commento metrico di Eliodoro ha un senso solo se si presuppone che egli abbia avuto presente un testo del v. 336 non corrotto.

[29] Anche di questa sequenza (v. 294/5 = 342) Eliodoro sente la necessità di riportare il testo, mutuandolo ancora dall'antistrofe (v. 342); si limita però a citarne l'*incipit* οὗτοι ἴσοι (*sic*!) χαμαί.

[30] L'interpretazione del v. 285 = 336 come sizigia docmiaca avanzata da Eliodoro, che a prima vista sembra assolutamente improponibile, può trovare una spiegazione solo in una siffatta scansione metrica del v. 336: ἀπολεῖς ἄρ' ὁμήλικα, ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑ (primo docmio, che presenta nel 'cretico' la soluzione delle due lunghe e la lunga in luogo della breve); τόνδε φιλανθρακέα, –⏑⏑–⏑– (secondo docmio, con sinizesi nelle due sillabe finali).

piano ritmico la drammaticità della situazione scenica che è di fronte agli occhi degli spettatori.

Mazon è stato il primo a notare che la pentapodia anapestica è perfettamente organica e funzionale alla scena; cantando il v. 285, σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή, «ti vogliamo uccidere, a colpi di pietra, abominevole individuo», per dirla con Mazon, «d'un mouvement automatique, bien mesuré, comme des soldats rythmant leur marche sur une *embatérie* guerrière, les vingtquatre vieillards, le bras levé, se portent en cinq larges enjambées vers Dicéopolis»[31]; e al v. 336 dell'antistrofe, ἀπολεῖς ἄρ' ὁμήλικα τόνδε φιλανθρακέα «vuoi uccidere questo nostro compagno di infanzia, questo amico dei carbonai?», «nous avons ici le type le plus frappant qui soit dans le théâtre antique d'une *scène à renversement*. Cinq larges enjambées portent d'un mouvement automatique les vieillards vers Dicéopolis»[32]. Zimmermann, riprendendo questa brillante osservazione di Mazon e riaffermando l'ipotesi che qui vi sia parodia tragica, insiste sul fatto che «μιαρὰ κεφαλή und ὁμήλιξ ... sind ἅπαξ λεγόμενα bei Aristophanes und sonst nur bei Homer und den Tragikern nachzuweisen; φιλανθρακέα (336) ist tragischer Diktion nachgebildet»[33]: quindi l'eccezionalità metrica della 276 pentapodia anapestica è al servizio di un linguaggio altrettanto eccezionale, almeno per Aristofane, e in funzione di una scena chiaramente paratragica.

A queste fondate considerazioni di carattere drammaturgico e stilistico se ne può aggiungere una terza che si basa sul presupposto di una stretta interconnessione fra struttura metrica e sfera semantica: lo 'scandalo' rappresentato dalla pentapodia anapestica doveva servire a marcare, sul piano metrico-ritmico, la drammaticità delle parole cantate dal Coro. Nella strofe la pentapodia anapestica è il verso con cui i carbonai di Acarne comunicano per la prima volta al povero Diceopoli l'intenzione di ucciderlo lapidandolo (καταλεύσομεν); nell'antistrofe, a situazione rovesciata, dopo le minacce del protagonista di uccidere ... il cesto di carboni, è il verso con cui i componenti del Coro, ancora increduli, chiedono a Diceopoli se veramente ha intenzione di uccidere (ἀπολεῖς) il loro compagno d'infanzia, l'amico dei carbonai.

Ce n'è a sufficienza, mi pare, per considerare la sequenza una *vera* pentapodia anapestica, pur essendo ben consci della minaccia schroederiana di essere considerati, per questo, meno che *tirones*.

[31] Mazon 1904, p. 20.
[32] Mazon 1904, *ibid.*
[33] Zimmermann 1984-1987, I, p. 41.

L'ESAMETRO NEL DRAMMA ATTICO DEL V SECOLO: PROBLEMI DI 'RESA' E DI 'RICONOSCIMENTO'

Se nell'ambito della bibliografia relativa agli studi di metrica non poco è lo spazio riservato ai saggi sull'esametro inteso come verso d'elezione dell'epos, da Omero a Nonno, e come una delle componenti della struttura epodica per eccellenza, il distico elegiaco[1], manca invece una trattazione specifica sull'esametro nel dramma attico; le riflessioni su questo argomento si limitano infatti a pochi riferimenti, alcuni dei quali peraltro molto interessanti, disseminati nei manuali di metrica[2] e nei commenti ai singoli drammi.

Le ragioni di questa lacuna bibliografica sono sostanzialmente due. La prima, più ovvia e generale, dipende dal fatto che le attestazioni dell'esametro nel dramma sono molto limitate, poiché questo verso, nell'opposizione di genere fra poesia epica e poesia drammatica, è il metro che connota l'epos *vs* il dramma. L'altra, più 'tecnica' e particolare, è diretta conseguenza della prima: proprio per la sua estraneità rispetto alla struttura del dramma, l'esametro non trova una sua specifica collocazione nell'ambito delle diverse sezioni che formano la struttura della tragedia e della commedia; questo dato di fatto comporta notevoli problemi, oltre che di 'resa', soprattutto di 'riconoscimento'. Per quanto attiene più specificamente al problema della resa, l'esametro dattilico, per l'episodicità del suo impiego, non gode all'interno del dramma di uno statuto performativo ben preciso. Infatti, sia in tragedia, anche se molto raramente, sia, più spesso, in commedia, ricorrono esametri dattilici usati κατὰ στίχον e chiaramente non lirici, 164 il cui impiego ha la funzione di mettere in relazione il contenuto di quei

Struttura e storia dell'esametro greco, a cura di M. Fantuzzi – R. Pretagostini, voll. I-II, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale 1995-1996, pp. 163-191.

[1] Lo testimonia l'alto numero di titoli raccolti nelle bibliografie allegate ai singoli saggi presenti in *Struttura e storia dell'esametro greco*.

[2] Cf. White 1912, pp. 149-154; Wilamowitz 1921, pp. 112-113 e 347-349; Dale 1968, pp. 28-31; Snell 1977, pp. 31-33; West 1982, pp. 98 e 128-132.

versi con la tradizione epica intesa nell'accezione più ampia del termine; ma, sia in tragedia sia in commedia, ricorrono anche esametri nell'ambito di sezioni liriche del dramma – coppie strofiche o monodie –, che ovviamente erano destinati a una resa cantata. Questa duplice modalità nel tipo di resa riguarda soltanto l'esametro inteso come sequenza costituita da sei *metra* dattilici, l'ultimo dei quali si può presentare sotto forma di spondeo o di trocheo (… –⏓), ma non l'esapodia dattilica con dattilo in sesta sede (…–⏑⏑), sequenza sicuramente lirica e non interfungibile, per quanto riguarda le modalità di resa, con l'esametro propriamente detto. Ed è proprio a proposito della categoria degli esametri lirici, ivi comprese le esapodie dattiliche, che si pone il problema del loro riconoscimento, cioè dell'individuazione dei confini della sequenza. Si tratta, in buona sostanza, nel caso di una sequenza di sei *metra* dattilici con spondeo o trocheo in ultima sede, di stabilire se essa vada interpretata come esametro piuttosto che come alcmanio + adonio o come *hemiepes* maschile + enoplio; nel caso invece di una esapodia dattilica con dattilo in ultima sede, se vada interpretata come una serie di sei dattili oppure come alcmanio + adonio o adonio + alcmanio, o non piuttosto, qualora faccia parte di un contesto dattilico di largo respiro, come una successione di sei *metra* nell'ambito di un sistema dattilico κατὰ μέτρον più ampio[3]. Poiché per una sequenza come l'esametro sia l'individuazione del tipo di resa sia il suo stesso riconoscimento dipendono in misura determinante dal contesto in cui la sequenza è inserita, si è ritenuto opportuno circoscrivere questa analisi agli esametri delle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide e delle commedie di Aristofane che ci sono pervenute intere.

Cominciamo la ricognizione dagli esametri non lirici presenti in tragedia. A questa categoria sono sicuramente riconducibili solo due casi, presenti entrambi in Sofocle.

165 Nel *Filottete*, subito dopo la strofe di una coppia strofica prevalentemente in docmi, in cui il coro prima canta la celebre invocazione al Sonno e poi invita Neottolemo all'azione (vv. 827-838), compaiono quattro esametri attribuiti a Neottolemo (vv. 839-842), nei quali l'eroe fa esplicito riferimento (v. 841, θεὸς εἶπε) alla celebre profezia di Eleno sulle condizioni necessarie alla presa di Troia: non si può conquistare Troia senza la presenza di Filottete. È evidente che in questo contesto la scelta dell'esametro dattilico, il metro

[3] Per il concetto di sistema κατὰ μέτρον, distinto da quello κατὰ κῶλον, rinvio a Pretagostini 1978 [= pp. 83-95 in questo volume].

tradizionale degli oracoli[4], ha la precisa funzione di sottolineare, sul piano metrico, il richiamo alla profezia contenuto nelle parole di Neottolemo[5]. In quest'ottica la resa che si impone come la più probabile di questi quattro esametri, peraltro usati κατὰ στίχον come blocco omogeneo che si inserisce fra strofe e antistrofe, è quella recitata, o, al massimo, in recitativo[6].

Per molti aspetti analogo è l'altro caso sofocleo, quello rappresentato dagli esametri contenuti nella lunga scena (vv. 971-1042) subito dopo il quarto stasimo delle *Trachinie*. Nell'ambito di una complessa sezione lirica, dalla struttura problematica[7], in cui le reiterate espressioni di dolore di Eracle per le atroci sofferenze procurategli dal chitone avvelenato trovano la loro naturale realizzazione in una serie di docmi e di anapesti di lamento, si inseriscono tre diversi blocchi di esametri dattilici, due attribuiti ad Eracle (vv. 1010-1014 e 1034-1040) ed uno costituito da un dialogo tra un vecchio ed Illo (vv. 1018-1022). L'apparente incongruenza del ricorrere di tre distinte serie di esametri κατὰ στίχον in un contesto lirico caratterizzato da un forte *pathos* trenodico trova una spiegazione molto convincente in due riflessioni, l'una di Kamerbeek, l'altra di Tartaglini: gli esametri del primo blocco (vv. 166 1010-1014), come ha giustamente notato Kamerbeek[8], richiamano, in perfetta sintonia col testo verbale, l'eroico passato di Eracle rispetto alla drammatica situazione presente; gli esametri del dialogo fra il vecchio ed Illo, ma soprattutto quelli del terzo blocco (vv. 1034-1040), tutti incentrati sulla richiesta di una morte rapida e indolore da parte dell'eroe, hanno la funzione, secondo la brillante ipotesi di Tartaglini[9], di evocare per contrasto negli spettatori il ricordo dei due oracoli che predicevano il tempo e le modalità della morte di Eracle (cf. vv. 79-81 e 1159-1161) e di cui invece l'eroe, in preda agli atroci dolori, sembra essere del tutto dimentico. Gli esametri di questi tre blocchi

[4] Sull'esametro come verso d'elezione degli oracoli si vedano Parke – Wormell 1956, II, pp. XXII e XXIX; McLeod 1961, pp. 317-319; Rossi 1981, p. 204.

[5] Alcuni esempi particolarmente significativi di interazione fra codice metrico e codice verbale in Pretagostini 1990 [= pp. 189-199 in questo volume]; le considerazioni su questi esametri sono a p. 111 [= p. 192 s.].

[6] Wilamowitz 1921, p. 347 ritiene che i quattro esametri fossero recitati «mit erhobener Stimme, lauter als der Gesang»; Dale 1968, p. 28 e West 1982, p. 98 propendono per il recitativo. Snell 1977, p. 31 n. 15, invece, li considera lirici.

[7] Per i complessi problemi relativi all'eventuale struttura strofica dei vv. 1004 ss., recisamente negata da Wilamowitz 1921, p. 348 n. 2, si vedano Kamerbeek 1959, p. 211 e Pohlsander 1964, pp. 145-146.

[8] Kamerbeek 1959, p. 219.

[9] Tartaglini 1983, pp. 297-303; cf. Pretagostini 1990, pp. 112-113 [= pp. 193 s. in questo volume].

sono in tutto quindici, cinque per ciascuna serie, e, per quanto si è detto finora a proposito della interrelazione fra testo verbale e testo metrico, sembrano adattarsi meglio ad una resa non lirica, molto probabilmente in *parakataloge*[10], il che non osta all'ipotesi di una corrispondenza di tipo epirrematico fra le tre serie di esametri. Sul piano più specificamente metrico, nella prima serie di esametri, il v. 1013 è chiuso da iato ed elemento indifferente e l'esametro di apertura si segnala per un evidentissimo *eidos sophokleion*, in quanto il verso termina con l' ὦ di un vocativo che compare solo al verso seguente. Nel secondo blocco (vv. 1018-1022) i primi tre versi sono nettamente scanditi dalla presenza o dello iato (vv. 1018-1019) o dell'elemento indifferente (v. 1020); il terzo verso è caratterizzato inoltre dalla presenza, del tutto eccezionale per l'esametro, di un'*antilabe* al suo interno, dopo la cesura eftemimere.

Senz'altro più corposa è la presenza di esametri sicuramente recitati nell'ambito della commedia: il loro numero va fissato in oltre centotrenta. Questo dato di fatto, che a prima vista potrebbe sembrare in aperta contraddizione con quanto affermato in precedenza sullo statuto dell'esametro 167 come verso non compatibile col dramma, assume una valenza diversa quando si consideri che, nella stragrande maggioranza, gli esametri presenti in commedia sono impiegati in funzione parodica dei responsi oracolari[11] e della poesia epica, due realtà strettamente connesse, per quanto riguarda l'aspetto metrico, con l'esametro.

Certamente parodici di responsi oracolari sono gli esametri di *Eq.* 197-201, 1015-1020, 1030-1034, 1037-1040, 1067-1069, che, in ragione delle particolari necessità dettate dallo sviluppo dell'azione scenica, denunciano chiaramente la loro natura di pseudo-oracoli inventati ad imitazione degli oracoli veri. Del tutto analoghi sono gli esametri di *Av.* 967-968, 971-973, 975, 977-979, che un 'dicitore di oracoli' recita, leggendoli da un testo scritto, in riferimento alla fondazione della nuova città di Νεφελοκοκκυγία, e quelli di *Av.* 983-985 e 987-988 recitati da Pisetero in risposta ai precedenti: anche in questo caso è evidente la funzione di parodia dei responsi oracolari. Parodici di oracoli sono pure gli esametri di *Lys.* 770-776, in cui la protagonista recita un oracolo dal doppio esito, interrotta al v. 773 da una battuta allusivamente oscena pronunciata, in *antilabe*, da una donna ormai

[10] Così Wilamowitz 1921, p. 348; Snell 1977, p. 31 n. 15 e West 1982, p. 128 li ritengono, invece, lirici. Dale 1968, p. 28 pensa ad una resa lirica per i vv. 1010-1014 e 1034-1040 e al recitativo per i vv. 1018-1022.

[11] In maniera del tutto analoga, la consistente presenza dell'esametro nella commedia di mezzo si spiega con la fortuna di cui godette, in questo tipo di commedia, la parodia dello stile oracolare; cf. Pretagostini 1987, pp. 249-251 [= pp. 146-148 in questo volume].

stanca dello sciopero del sesso, *antilabe* che ricorre anche nel terzo dei tre esametri di *Eq.* 1067-1069, già citati.

Più movimentati sul piano del dialogo, anche se sempre in riferimento alla tematica oracolare, sono i blocchi di esametri di *Eq.* 1080-1095 e *Pax* 1063-1114. Il primo blocco si presenta come un dialogo fra il Salsicciaio, Demo e Paflagone incentrato su una serie di oracoli e sogni e sulla loro interpretazione; l'attinenza alla tematica oracolare è ancor più massicciamente presente nel secondo blocco, che ha come protagonisti Ierocle, il famoso interprete di oracoli, e Trigeo: tutta la scena vuole essere una parodia non di singoli oracoli, ma addirittura dell'attività del χρησμόλογος nella sua globalità, parodia che Trigeo realizza attraverso una serie di battute ad effetto e un brillante impiego di citazioni o di assemblaggi centonari di versi omerici, sfruttati in funzione oracolare. Degno di particolare rilievo è il fatto che, in questi due blocchi, soprattutto nel secondo, l'esametro, il cui impiego risulta quasi obbligato in ragione della tematica trattata, viene comunque adattato alle esigenze del dialogo molto concitato tipico della commedia: nove esametri presentano un'*antilabe* al loro interno (*Eq.* 1082, *Pax* 1063, 1068, 1074, 1100, 1109, 1110, 1111, 1113) e uno addirittura due *antilabai* (*Pax* 1066).

168

Più complessi ed articolati sono i referenti letterari di *Eq.* 1051-1060: si tratta di un dialogo fra Paflagone, il Salsicciaio e Demo, che si connota per il linguaggio enigmatico e allusivo delle parole pronunciate da Paflagone (vv. 1051-1053), per la parodia del linguaggio aulico dell'epica che fa da introduzione alla citazione di un verso e mezzo dalla *Ilias parva* (fr. 2a Davies = 2, 4-5 Bernabé), citazione chiusa da un esilarante *jeu de mots* da parte del Salsicciaio (vv. 1054-1057), e, infine, per il linguaggio oracolare e la sua irriverente parodia (vv. 1058-1060). Anche all'interno di questo blocco di esametri, sicuramente recitati, ricorre un'*antilabe* al v. 1059.

Quasi sicuramente recitati sono anche gli esametri di *Ran.* 1528-1533, con i quali si chiude la commedia. A favore della loro non liricità militano due elementi: l'uso κατὰ στίχον di ben sei esametri, il primo dei quali contraddistinto alla fine dallo iato, e la loro funzione di *propemptikon* per il poeta Eschilo che lascia l'Ade, funzione che sembra presupporre un ritmo fortemente cadenzato più proprio di versi recitati o, ancora meglio, in *parakataloge*[12].

[12] Dale 1968, p. 28 a proposito della resa di questi versi parla di «solemn recitative kind»; di diverso avviso Snell 1977, p. 32 n. 15, che sembra considerarli lirici.

Se gli esametri presenti in commedia finora esaminati si caratterizzano per un tipo di resa costantemente recitata, le serie di esametri che saranno ora presi in considerazione mostrano, al loro interno, un alternarsi della resa lirica e di quella recitata. Un caso emblematico di esametri dattilici lirici misti a esametri recitati è rappresentato da *Pax* 1270-1287, una serie olodattilica interrotta solo ai vv. 1284-1285 da due trimetri giambici. La scena si configura come un duetto fra un bambino e Trigeo, che lo ha 169 invitato a fargli sentire i pezzi che canterà durante il successivo banchetto nuziale. Come è esplicitamente detto più volte (cf. vv. 1267, 1268, 1271, 1278, 1279, 1285, 1289), il bambino *canta* esametri o parti di esametri epici (vv. 1270, 1273-1274, 1276, 1282-1283, 1286a, 1287) e, quindi, in origine destinati alla recitazione, tratti, anche solo ispirati, il primo dagli *Epigoni*[13], gli altri dall'*Iliade*[14] e da un'opera epica sconosciuta[15], di cui due versi ci sono noti anche dal *Certamen Homeri et Hesiodi*[16]; il fanciullo è più volte interrotto da Trigeo con battute estremamente colloquiali, dette però in esametri dattilici chiaramente recitati (vv. 1270b-1272, 1275, 1277-1278, 1280-1281, 1286b). Il cambio di resa, per ben due volte, è addirittura interno all'esametro; infatti al v. 1270 il fanciullo canta i primi cinque *metra* ed è bruscamente interrotto da Trigeo con un παῦσαι ovviamente recitato che occupa il sesto *metron*; al v. 1286 il fanciullo canta un esametro fino all'incisione bucolica ed è interrotto da Trigeo con una battuta, certo non lirica, che occupa l'adonio finale. A questa stessa scena appartengono altre rapide occorrenze di esametri. I vv. 1292-1293 sono due esametri certamente recitati, in cui Trigeo prende in giro l'insistere del bambino su tematiche guerresche, individuando la causa di questa predilezione in un padre desideroso di battaglie. Subito dopo entra in scena un secondo

[13] Il primo verso cantato dal fanciullo (v. 1270) costituisce l'*incipit* di quest'opera (fr. 1 Davies = 1 Bernabé), attribuita da alcune fonti antiche (Hdt. 4, 32; *Certamen Homeri et Hesiodi* 260 Allen) ad Omero, da altre (*Schol. ad* Aristoph. *Pac.* 1270b) ad Antimaco, molto probabilmente Antimaco di Teo, poeta epico vissuto nel VII secolo.

[14] I vv. 1273-1274 sono un centone con qualche adattamento di *Il.* 3, 15 = 13, 604 = 16, 462) e di *Il.* 4, 447-448; il v. 1276 è citazione letterale di *Il.* 4, 450; il v. 1287 – per il quale, però, si veda la nota seguente – riprende, con una piccola variazione iniziale, *Il.* 16, 267.

[15] I vv. 1282-1283 sono una citazione, con una leggera modifica all'inizio del primo verso, di *adespota vel dubia*, fr. 2, 1-2 Davies = *Epigoni* fr. °6 Bernabé; è possibile che anche i vv. 1286a (fino alla dieresi bucolica) e 1287 siano tratti da questa stessa opera (fr. 2, 5a e 6 Davies = °7 Bernabé).

[16] 107-108 Allen (fr. 2, 1-2 Davies = fr. °6 Bernabé).

fanciullo, il figlio del celebre disertore Cleonimo[17], che è, a sua volta, invitato da Trigeo a cantare qualcosa che non abbia a che fare con la guerra e i lutti: ai vv. 1298 s. il bambino canta il primo distico elegiaco del celebre fr. 8 T. = 5 W. di Archiloco, ma subito Trigeo lo interrrompe, al v. 1300, con un esametro recitato; al v. 1301 il bambino prosegue nella sua *performance*, cantando l'emistichio, fino all'incisione trocaica, dell'esametro del secondo distico archilocheo, e questa volta viene interrotto da Trigeo con la ripresa di un luogo alcaico (fr. 6, 13-14 V.), adattato, nell'aspetto verbale, alle esigenze del nuovo contesto e, nell'aspetto metrico, al secondo emistichio dell'esametro[18]. Trattandosi di una citazione alcaica è forse più opportuno pensare ad una resa lirica anche di questo secondo emistichio; in sostanza il v. 1301 si presenta come un esametro lirico con un'*antilabe* in coincidenza con il punto in cui, nell'esametro recitato, cade l'incisione dopo il terzo trocheo.

170

Certamente più problematico il tipo di resa dei sei esametri di *Pax* 118-123, il primo dei quali è di pertinenza della figlia di Trigeo, gli altri di Trigeo stesso. I sei esametri seguono immediatamente un breve canto della figlia di Trigeo in alcmani e precedono un fitto dialogo in trimetri giambici fra i medesimi personaggi. Anche se, in via di ipotesi, non si può escludere una resa lirica di tutti e sei gli esametri[19], o anche una resa lirica del solo esametro attribuito alla figlia – legato da sinafia ritmico-prosodica all'alcmanio che precede[20] –, considerandolo clausola del canto lirico in alcmani, ed una recitata degli altri cinque attribuiti a Trigeo[21], l'ipotesi forse più plausibile, è quella di una resa non lirica di tutti e sei gli esametri, molto probabilmente in *parakataloge*[22], ipotesi avvalorata dal fatto che Eliodoro nel suo commen-

171

[17] Aristofane in più passi delle sue commedie attacca Cleonimo per la sua vigliaccheria: *Eq.* 1369-1372; *Nub.* 353; *Vesp.* 15-19 e 592; cf. Holden 1902, *s.v.* Κλεώνυμος.

[18] Su questo riuso di un luogo alcaico da parte di Trigeo si veda Bonanno 1973-1974, pp. 191-193.

[19] Così West 1982, p. 128.

[20] Sui diversi tipi di sinafia nei versi lirici molto importanti risultano le considerazioni di Rossi 1978b, pp. 793-806; il caso in oggetto è trattato alle pp. 804-806.

[21] Il primo di questi esametri, fino alla dieresi bucolica, è la citazione di una parte di una sequenza dattilica appartenente all'*Eolo* di Euripide (*TrGF* 18); tale sequenza, nel suo stato attuale di frammento, ha le dimensioni di un esametro sul cui tipo di resa non è prudente formulare alcuna congettura proprio per il suo *status* di frammento.

[22] Alla proposta di una loro resa in *parakataloge* non si oppone il fatto che il primo di essi è legato da sinafia ritmico-prosodica all'ultimo degli alcmani immediatamente precedenti, che erano di sicuro cantati; abbiamo già visto casi di un mutamento di resa addirittura all'interno del medesimo verso.

tario metrico ai versi lirici di Aristofane si limitava a prendere in esame i quattro alcmani, tralasciando, invece, la serie di esametri[23].

E passiamo agli esametri sicuramente lirici. Come si è già detto, per questo tipo di esametri il problema di fondo è quello del riconoscimento, cioè dell'individuazione dei confini della sequenza.

Cominciamo da Eschilo:

Suppl. 68 = 77: esametro d'apertura della terza coppia strofica, non dattilica, della parodo. È significativo che tale verso, nella strofe, contenga un esplicito riferimento ai *nomoi* ionici[24];

Pers. 901: esametro in contesto dattilico nell'epodo della terza coppia strofica del terzo stasimo, immediatamente seguito da un *hemiepes* femminile[25];

Ag. 104 = 122, 108/10 = 126/8, 118 = 137: tre esametri nella prima coppia strofica della solenne parodo dattilica, in cui il coro rievoca, nei modi citarodici, il prodigio delle due aquile e il successivo presagio dell'indovino Calcante prima della spedizione a Troia. Il primo esametro costituisce il verso d'apertura, il secondo[26] è preceduto da una dipodia giambica, il terzo
172 marca la parte conclusiva della struttura strofica;

Ag. 155-157: tre esametri in contesto prevalentemente dattilico nell'epodo della prima coppia strofica della parodo[27], in cui si conclude la rievocazione del terribile presagio di Calcante;

Eum. 352 = 365: esametro isolato nella seconda coppia strofica del primo stasimo, preceduto da *hemiepes* femminile e seguito da lecizio; la mancanza

[23] Il testo dello scolio eliodoreo è offerto da Holwerda 1982, p. 26, ll. 19-22, *ad* 114a; cf. White 1912, p. 412, *ad* 114-117.

[24] Vv. 68 s. ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισι /δάπτω.

[25] L'esametro presenta lo spondeo in quinta sede; per questo motivo Fraenkel 1950, II, p. 57 n. 5, sebbene riconosca che questa lettura metrica «produces a pleasant coincidence of the syntactical with the metrical unit», preferisce connettere la sequenza con l'*hemiepes* femminile successivo e considerarla, con Wilamowitz 1914, p. 168 e Schroeder 1916, p. 24, un alcmanio + una pentapodia dattilica.

[26] La colometria in questo punto della coppia strofica non è definibile con sicurezza: Schroeder 1916, p. 53, Fraenkel 1950, II, pp. 57-58 e West 1990, p. 483 preferiscono interpretare la sequenza come alcmanio + adonio e individuare un esametro, seguito ancora da un adonio, nella serie di dattili successiva, dove a me pare, invece, più opportuno isolare due alcmani (cf. West 1982, p. 129, che leggeva: 4*da* | 2*da*$_{\wedge}$ | 2*da*$_{\wedge}$ ‖).

[27] La serie dei tre esametri, cui segue un adonio che funge da παρατέλευτον dell'epodo, è immediatamente preceduta da una sequenza di nove dattili – chiusa da elemento indifferente –, che, se non la si considera un sistema κατὰ μέτρον (Fraenkel 1950, II, p. 57), va interpretata come alcmanio + pentapodia dattilica piuttosto che come esametro + tripodia dattilica (Fraenkel 1950, II, p. 57 n. 4, in alternativa alla sua lettura appena citata).

di incisione pentemimere o al terzo trocheo nell'esametro dell'antistrofe è elemento ben tollerabile, vista la liricità della sequenza[28].

Nell'ambito della versificazione eschilea ricorrono, anche se raramente, sequenze costituite da esapodie dattiliche con dattilo in sesta sede, immediatamente seguite da uno spondeo: *Suppl.* 45/6 = 54/5; *Pers.* 864 = 871, 869 = 875, 898, 905; *Ag.* 150-151. Per queste sequenze resta aperto il problema dell'interpretazione metrica: se è vero infatti che possono essere considerate esametri lirici con l'aggiunta di uno spondeo, che produce un effetto di 'ritardando' ben attestato nella lirica eschilea, è anche vero che possono essere lette come eptapodie dattiliche o come alcmani + *hemiepe* femminili o anche come alcmani catalettici + enopli.

Anche in Sofocle le occorrenze di esametri lirici sono piuttosto scarse:

El. 134a-b = 150a-b: esametro, con dattilo in sesta sede, nella prima coppia strofica della parodo di ritmo prevalentemente dattilico. La sequenza, che nelle prime due sedi presenta uno spondeo, è immediatamente preceduta da quattro alcmani e seguita da un dimetro giambico catalettico. Pohlsander preferisce leggerla come doppio spondeo + alcmanio[29], interpretazione che, però, risulta 'forzata'; essa si fonda, infatti, sull'artificiosa separazione dal resto della sequenza di una realtà metrica problematica come il doppio spondeo, che peraltro risulta indissolubilmente legato a quanto segue dalla sinafia verbale sia nella strofe sia nell'antistrofe;

173

El. 157 = 177: esametro nella seconda coppia strofica della parodo[30]; la valutazione della sequenza come esametro è suggerita dal fatto che essa è chiaramente individuabile come tale, in quanto è immediatamente preceduta e seguita da sequenze di altro ritmo;

OT 151 = 159b, 154 = 161, 156/7 = 164/5, 158 = 166: quattro esametri, il terzo dei quali con dattilo in ultima sede, nella prima coppia strofica della parodo di ritmo prevalentemente dattilico, contenente la celebre solenne invocazione agli dei. È forse il caso più emblematico della difficoltà di indi-

[28] Se è vero il principio fissato da Rossi 1966, p. 195, per cui *in lyricis* le incisioni non hanno rilevanza nella strutturazione del verso, considerazioni come quelle di Fraenkel 1950, II, pp. 57-58 e di Snell 1977, p. 31 e n. 15, basate sull'occorrenza della cesura nel terzo *metron* dell'esametro lirico, non hanno peso.

[29] Pohlsander 1964, pp. 46-47.

[30] Al v. 157 οἷα Χρυσόθεμις ζώει καὶ Ἰφιάνασσα, lo iato dopo il quarto *metron* non è significativo, poiché la struttura del verso è manifestamente ispirata dal verso formulare omerico Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη και Ἰφιάνασσα (*Il.* 9, 144 = 286), in cui lo iato non è operante per la presenza del digamma iniziale nel nome Ἰφιάνασσα.

viduazione dei confini della sequenza: alcuni studiosi moderni – Fraenkel, Schroeder, Kraus e Dawe – hanno optato per la lettura come esametro[31], altri – Wilamowitz, Gentili, Dale, Pohlsander e West – per quella come alcmanio + adonio[32]; la solennità dell'invocazione porta a privilegiare l'interpretazione come esametri, in qualche modo evocativi degli esametri della parodo dell'*Agamennone*; tuttavia per quel che riguarda le ultime due sequenze è forse preferibile considerarle, in unione con l'alcmanio immediatamente precedente, come un lungo sistema κατὰ μέτρον costituito da sedici dattili[33];

Phil. 1132/3 = 1155/6: esametro con dattilo in sesta sede nella seconda coppia strofica dell'amebeo fra coro e Filottete. È preceduto e seguito da 174 sequenze di ritmo giambico; Pohlsander lo legge come adonio + alcmanio[34]; ma l'isolamento ritmico della sequenza fa propendere per una sua interpretazione come esametro;

Phil. 1201/2: esametro molto incerto nell'*astrophon* dell'amebeo fra coro e Filottete, preceduto e seguito da alcmani; Pohlsander, probabilmente a ragione, lo legge come alcmanio + adonio[35];

OC 1673/4 = 1700/1: esapodia dattilica con dattilo in sesta sede immediatamente seguita da un alcmanio; poiché la serie dattilica si presenta, sia nella strofe sia nell'antistrofe, come una serie serrata di dieci dattili puri, è preferibile considerare questi dattili come un sistema κατὰ μέτρον chiuso da un dimetro giambico catalettico.

Più consistente è la presenza di esametri lirici nelle tragedie di Euripide:

Heracl. 608 = 619: esametro d'apertura della coppia strofica olodattilica del secondo stasimo; il verso, seguito da un adonio, non può essere letto altrimenti che come esametro, in quanto è chiuso da elemento indifferente (*brevis in longo* nella strofe);

Hipp. 1102 = 1111, 1106 = 1115: due esametri nella prima coppia strofica del terzo stasimo. La lettura come esametro appare più compatibile con il contesto metrico costituito da sequenze 'lunghe' non olodattiliche;

[31] Fraenkel 1964a, p. 205 e Dawe 1975, p. 192, per tutti e quattro i versi. Schroeder 1923, p. 23 e Kraus 1957, p. 29, limitatamente ai primi due.

[32] Wilamowitz 1921, p. 356; Gentili 1952, pp. 187-188; Dale 1968, p. 31; Pohlsander 1964, pp. 92-93; West 1982, p. 129.

[33] Così Kraus 1957, pp. 29-30.

[34] Pohlsander 1964, pp. 125-126.

[35] Pohlsander 1964, pp. 128 e 130.

Hipp. 1120 = 1131: esametro di apertura della seconda coppia strofica del terzo stasimo. L'interpretazione della sequenza come esametro è suggerita dal fatto che essa risulta ritmicamente isolata all'inizio della strofe, in quanto è seguita da una sequenza giambo-cretica[36];

Andr. 103-116: sette esametri in altrettanti distici elegiaci cantati da Andromaca prima della parodo; il carattere fortemente trenodico di questi versi è più compatibile con una resa lirica di questa sezione, che si configura dunque come una vera e propria monodia[37]; 175

Andr. 117 = 126, 119 = 128, 122 = 131: tre esametri, sempre seguiti da itifallico, nella prima coppia strofica della parodo; la lettura come esametro si impone per la reiterazione, per ben tre volte, di quello che risulta essere un asinarteto lirico costituito da esametro + itifallico[38];

Andr. 135 = 141: esametro seguito da lecizio nella seconda coppia strofica della parodo[39]. È il verso d'apertura della strofe ed anche in questo caso l'interpretazione come esametro nell'ambito di una struttura lirica asinarteta, qui completata dal lecizio, si impone: tale struttura costituisce una ripresa con ampliamento degli asinarteti 6*da* + *ith* della coppia strofica precedente;

Andr. 1177/8 = 1190/1: esametro in contesto dattilico nella prima coppia strofica del commo fra Peleo e il coro; tenuto conto del contesto quasi esclusivamente dattilico e della presenza di alcuni alcmani, è forse da preferire la colometria alcmanio + adonio o, ancora meglio, la lettura della sequenza come una serie dattilica che in stretta connessione, per sinafia ritmico-prosodica, con i quattro dattili precedenti contribuisce a costituire un sistema κατὰ μέτρον di dieci dattili;

Hec. 73/4-75/6, 90-91: due coppie di esametri all'interno della lunga monodia di Ecuba, tutta in anapesti lirici[40]. Il passaggio agli esametri è chiaramente correlato con il contenuto di questi versi, nei quali Ecuba rie-

[36] Barrett 1964, p. 370 avanza l'ipotesi che i vv. 1102 = 1111, 1106 = 1115, 1120 = 1131 – appartenenti alle due coppie strofiche del terzo stasimo dell'*Ippolito* – qui considerati come esametri vadano interpretati piuttosto come «apparent hexameters», cioè come *hemiepes* maschile + enopolio («rising trimeter»), per analogia con il v. 1148 dell'epodo del medesimo stasimo, la cui struttura metrica (–⏑⏑–⏑⏑– | ⏑–⏑⏑–⏑⏑––) non può essere valutata altrimenti che come *hem*ᵐ + *enh*.

[37] I sette distici elegiaci dell'*Andromaca* sono considerati lirici da Garzya 1953, p. 42 e da West 1982, p. 128.

[38] Per una lettura di questi versi come esametri lirici propende anche Dale 1968, pp. 30-31.

[39] Cf. Dale 1968, p. 31.

[40] Questa è l'opinione di Daitz 1973, pp. 73-74 e di West 1982, p. 128.

voca due terribili sogni forieri di sventura. Nonostante le considerazioni di Kannicht[41], che tende ad assimilarli ad esametri recitati, come per esempio quelli dei *Cavalieri* di Aristofane, sopra esaminati, relativi ai χρησμοί, mi sembra più plausibile una loro resa lirica, tale da non interrompere brusca- 176 mente la pateticità del canto di Ecuba;

Suppl. 271-274, 277-278, 282-285: in una sezione lirica fra parodo e primo stasimo cantata dal coro[42] si possono riconoscere una serie iniziale di quattro esametri dattilici cui corrisponde, alla fine della strofe, secondo uno schema di *innere Responsion*, una serie di altrettanti esametri; fra le due serie si inseriscono due esapodie dattiliche[43] seguite, in un passaggio che presenta qualche problema testuale, da altre sequenze dattiliche, quasi certamente non esametriche[44]. L'interpretazione esametrica delle due serie dattiliche in responsione interna è suggerita dal configurarsi di questi versi come una supplica, ovvero come una forma di preghiera, di cui l'esametro è il verso tradizionale. Sicuri indizi di liricità sono l'assenza di incisione pentemimere o al terzo trocheo e la violazione del ponte di Hermann nel quarto esametro della prima serie (v. 274) e il non rispetto del divieto di incisione dopo il terzo dattilo nel primo esametro della seconda serie (v. 282)[45];

Suppl. 808 = 821: esametro isolato fra sequenze giambiche nella coppia strofica commatica fra Adrasto e il coro; il suo isolamento ritmico rispetto al contesto, sottolineato, oltre che dal cambio di battuta, dal ricorrere di iato ed elemento indifferente, induce a considerare la sequenza dattilica come unitaria e ad interpretarla, quindi, come esametro lirico[46];

177 *Troad.* 595-600 = (?) 601-607: sezione olodattilica immediatamente successiva all'amebeo lirico fra Andromaca ed Ecuba strutturato in due coppie

[41] Kannicht 1969, II, p. 113.

[42] Per un ampio ed esaustivo commento di questa sezione lirica rimando a Collard 1975, II, pp. 180-181.

[43] Le due esapodie sono chiuse, al v. 277, da iato e *brevis in longo* e, al v. 278, se si accetta l'emendamento del tradito δειλαίαν in δειλαία proposto da Hermann, da iato: sono quindi caratterizzate da una clausola cretica (–⏑⏓‖). A ragione, dunque, Wilamowitz 1916, p. 351 n. 1 (cf. Wilamowitz 1921, p. 351) suggerisce di considerare i due versi come «lesbische Hexameter»; di diverso parere Dale 1968, p. 30, che, nonostante lo iato, cerca di difenderne a tutti i costi l'interpretazione come esametri lirici con dattilo in sesta sede (–⏑⏑).

[44] Solo molto dubbiosamente West 1982, p. 128 le legge come 6*da*^ (?) | 4*da*^ |.

[45] A favore di una resa lirica delle due serie di esametri in *innere Responsion* è West 1982, p. 128; Dale 1968, pp. 29-30 ritiene, invece, che siano «two groups of four recitative hexameters».

[46] In ragione del contesto chiaramente lirico mi sembra un eccesso di prudenza da parte di Dale 1968, p. 30 affermare, a proposito di questo esametro, che «the mode of delivery is still uncertain».

strofiche di ritmo non dattilico. Questa sezione dattilica risulta estremamente problematica sia a proposito di una ipotizzabile responsione strofica al suo interno sia per quanto attiene l'individuazione della colometria delle sequenze. Alcuni studiosi individuano una coppia strofica strutturata in sei esametri nella strofe – il primo e l'ultimo delimitati dallo iato – e sei esametri nell'antistrofe[47]; ma questa lettura presuppone una doppia lacuna nei vv. 604 e 605[48]. Altri, invece, rifiutano qualsiasi ipotesi di responsione[49] ed isolano una serie di otto esametri non lirici (vv. 595-602)[50], seguiti da una pericope lirica costituita da un esametro, due alcmani ed, ancora, un esametro, legato da sinafia ritmico-prosodica all'alcmanio precedente[51];

Troad. 803 = 814: esametro nella prima coppia strofica del secondo stasimo; tenuto conto del contesto ritmico della strofe, formata da κατ' ἐνόπλιον-epitriti, è senz'altro preferibile interpretare la sequenza come *hemiepes* maschile + enoplio;

El. 476: esametro seguito da una sequenza costituita da un baccheo, un cretico e un giambo, cioè un trimetro giambico doppiamente sincopato, all'inizio dell'epodo della seconda coppia strofica del primo stasimo;

Hel. 164-165: due esametri ai quali segue un verso interpretabile o come una pentapodia dattilica o come un alcmanio chiuso da un *extra metrum* in una sezione, cantata da Elena, che si presenta come la proodo della parodo commatica fra Elena stessa e il coro. Contrariamente a quello che ritiene la Dale[52] la sezione è sicuramente lirica per la sua funzione di preludio al canto successivo, funzione che, sul piano ritmico, trova significativa conferma nell'impiego di sequenze costituite da dattili, il metro tipico dei proemi citarodici[53];

178

[47] Per esempio Schroeder 1928, p. 87 e, da ultimo, Diggle 1981, pp. 209-210.

[48] In sostanza bisognerebbe ipotizzare, con Seidler, la caduta di due dattili prima di οἷος ἰάλεμος οἷά τε πένθη (v. 604) e dopo δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται (v. 605); ma in verità, come nota Dale 1968, p. 29, il testo non presenta «deficiences of sense».

[49] Wilamowitz 1921, pp. 352-353; Dale 1968, pp. 28-29; Biehl 1970b, p. 85 (cf. Biehl 1989, pp. 473-474).

[50] Data per scontata l'assenza di responsione strofica, Wilamowitz 1921, p. 353 definisce questi versi «epische Hexameter», intendendoli forse recitati, mentre Dale 1968, p. 29 li ritiene «eight recitative hexameters».

[51] Così Dale 1968, p. 29; Biehl 1970, p. 85 (cf. Biehl 1989, p. 474).

[52] In Dale 1968, p. 28 si parla di «recitative», cf. Dale 1967, p. 75.

[53] Per l'evidente interazione in questi versi fra testo verbale e testo metrico nell'ambito del più ampio e generale rapporto fra dattili e proemi citarodici si veda Kannicht 1969, II, pp. 60-61; cf. Pretagostini 1990, p. 113 [= p. 194 in questo volume].

Hel. 356, 375, 382: tre sequenze dattiliche con struttura di esametro nel commo fra Elena e il coro, per le quali è opportuno avanzare un'ipotesi di interpretazione metrica differenziata. Mentre la prima, che è preceduta e seguita da sequenze non dattiliche nell'intento di creare una «metrische Ausdrucksfülle»[54], si presta ad un'interpretazione unitaria come esametro, le altre due – l'una (v. 375) ha il sesto *metron* rappresentato da un dattilo, l'altra (v. 382) è legata da sinafia ritmica all'alcmanio immediatamente precedente – vanno lette come una successione di sei dattili nell'ambito di un più ampio sistema dattilico κατὰ μέτρον;

Phoen. 152: sei *metra* di ritmo dattilico nell'amebeo fra il pedagogo e Antigone, delimitati, alla fine, da *brevis in longo* (–⏑‖). La sequenza, strettamente legata all'alcmanio che precede da sinafia ritmico-prosodica, non può assolutamente essere considerata un esametro, ma va interpretata come elemento costitutivo, insieme all'alcmanio, di un sistema κατὰ μέτρον di dieci dattili;

Phoen. 785 = 802, 786-787 = 803-804, 789-790a-b = 806-807a-b, 792 = 809, 794 = 811: la coppia strofica del secondo stasimo è tutta in ritmo dattilico e, per quanto riguarda l'articolazione interna, sembra essere caratterizzata dal ricorrere di serie 'lunghe' di dattili[55]; già la prima sequenza qui evidenziata (v. 785 = 802), che, nell'antistrofe, è strettamente connessa da sinafia verbale all'alcmanio precedente, in realtà deve esser considerata come parte essenziale del sistema κατὰ μέτρον di dieci dattili, con cui inizia 179 la strofe; a questa prima sequenza fanno immediatamente seguito due esametri con spondeo in sesta sede, chiusi da un alcmanio che presenta iato. La parte successiva della strofe inizia con due esametri uno di seguito all'altro (vv. 789-790a-b = 806-807a-b) e, dopo una sequenza non esametrica, ma comunque dattilica (v. 791 = 808)[56], mostra – intercalati da un alcmanio – altri due esametri (vv. 792[57] = 809, 794 = 811), il secondo dei quali, sia nella strofe sia nell'antistrofe, presenta violazione del divieto di incisione dopo il terzo *metron*. La scelta del ritmo dattilico, con una significativa presenza di esametri e di sequenze 'lunghe', è in stretta correlazione con il carattere innodico della coppia strofica;

[54] Kannicht 1969, II, p. 112, cf. Dale 1967, pp. 88-89.

[55] Sulle caratteristiche metriche di questo stasimo rinvio a Mastronarde 1994, pp. 374-376.

[56] Mastronarde 1994, p. 380 propone, con buone argomentazioni, di leggere la sequenza, che, se nella strofe si accoglie l'emendamento δίνᾳ proposto da Hermann in luogo del tradito δινεύεις, risulta chiusa da iato, come una pentapodia.

[57] Se si segue Mastronarde 1994, p. 93 nella scelta di preferire la lezione μώνυχα πῶλον attestata dai codici O V^2 r, l'esametro risulta delimitato da *brevis in longo*.

Phoen. 819, 820-821, 823-824: anche l'epodo della coppia strofica del secondo stasimo presenta, nella prima parte (vv. 818-824), un ritmo prevalentemente dattilico articolato in esametri e sequenze 'lunghe'[58]; si apre infatti con un sistema κατὰ μέτρον di otto dattili – stranamente introdotto da un cretico –, di cui fa parte integrante la prima sequenza qui evidenziata. A questo sistema fanno immediatamente seguito due esametri – il secondo è contraddistinto, alla fine, da elemento indifferente – con i quali si conclude il primo periodo ritmico. Il secondo periodo, la cui fine è marcata dal passaggio dal ritmo dattilico a quello anapestico, è costituito da un alcmanio e da due esametri (vv. 823-824); ma non è da escludere del tutto l'ipotesi di considerare questo secondo periodo come un sistema κατὰ μέτρον costituito da sedici dattili. Anche nell'epodo continua ad operare la stretta interrelazione tra contenuto innodico e scelta del ritmo dattilico;

Phoen. 1485, 1492-1493: tutta la prima parte della celebre monodia di Antigone è caratterizzata dall'impiego del ritmo dattilico; dopo una prima esapodia, che contribuisce a costituire il sistema κατὰ μέτρον di apertura di quattordici dattili[59], delimitato dalla presenza dello iato al v. 1487, due esametri sono forse individuabili, se le espressioni di lamento si considerano *in metro*, ai vv. 1492-1493, il primo dei quali è marcato alla fine dalla presenza dello iato. Rispetto ai dattili del secondo stasimo, il ritmo dattilico assume qui «un tono più patetico nell'espressione del dolore»[60].

180

Phoen. 1549, 1551, 1558, 1566, 1577-1578: nel lungo commo astrofico fra Antigone ed Edipo, che nella prima parte mostra una notevole varietà ritmica, ricorrono alcune sequenze che possono essere interpretate come esametri. I vv. 1549 e 1551 sono due esametri sicuri, in quanto il primo, che segue immediatamente un enoplio, è delimitato alla fine dallo iato[61], mentre i confini del secondo sono nettamente marcati, all'inizio, dallo iato con cui si chiude l'adonio interposto fra i due esametri e, alla fine, dalla configurazione olospondaica della sequenza successiva. Più problematica l'interpretazione del v. 1558, per il quale la lettura come esametro seguito da adonio si lascia comunque preferire a quella come alcmanio seguito da un

[58] Cf. Mastronarde 1994, p. 375.

[59] Questa interpretazione, per cui si veda Mastronarde 1994, p. 558, è possibile. solo se alla fine della sequenza si legge παρηίδος (codd.); se, invece, si legge con Hartung παρῇδος, allora il verso, chiuso da *brevis in longo,* non potrebbe essere considerato altrimenti che come esametro, cf. Mastronarde 1994, pp. 121 e 555.

[60] Cerbo 1989, p. 71.

[61] Ovviamente lo iato si determina solo se, all'inizio della sequenza successiva, si accoglie l'integrazione <ὦ> proposta da Hermann.

altro alcmanio, poiché con la prima lettura resterebbe isolata l'invocazione ὦ πάτερ, ὤμοι (adonio), che al v. 1550 è nettamente distinta dall'esametro che precede dallo iato. Sicuramente non come esametro va interpretato il v. 1566, che, per la sinafia ritmico-prosodica che lo lega all'alcmanio precedente, è parte integrante di un sistema κατὰ μέτρον costituito da almeno dieci dattili. Al contrario la lettura come esametri è la più probabile per i vv. 1577-1578, che appaiono chiaramente individuabili rispetto al contesto per la fortissima pausa sintattica che marca la fine della sequenza precedente, un alcmanio con clausola spondaica, e per la presenza di elemento indifferente, determinato da *brevis in longo*, alla fine del secondo esametro, che pertanto risulta separato da ciò che segue;

181 *Bacch.* 142: nella parte iniziale dell'epodo della terza coppia strofica della parodo una esapodia dattilica con spondeo in ultima sede è seguita dalla parola νέκταρι (–⏑⏑), che potrebbe essere scandita o come un vero dattilo o come un cretico contraddistinto da *brevis in longo*. Nel primo caso si tratterebbe di un piccolo sistema di sette dattili[62] in sinafia ritmica con quanto segue, nell'altro di un verso costituito da esametro + cretico, isolato dal contesto dalla pausa determinata da *brevis in longo*[63];

Bacch. 169: esametro preceduto da altre sequenze dattiliche nella parte conclusiva dell'epodo appena citato; poiché è strettamente legata da sinafia ritmica ai dattili che precedono, è più opportuno considerare questa sequenza come parte integrante di un più ampio sistema dattilico κατὰ μέτρον.

Anche in Aristofane, oltre ai casi già trattati di esametri lirici misti ad esametri recitati, si riscontra un limitato numero di esametri in contesti sicuramente lirici, per i quali si pone un problema di riconoscimento analogo a quello affrontato per gli esametri lirici della tragedia:

Nub. 276/7 = 299/300, 279/80 = 302/3: all'inizio della coppia strofica della parodo, dopo l'*hemiepes* maschile di apertura isolato dallo iato, ricorrono, in un contesto tutto dattilico, due esapodie[64] – inframmezzate da un alcmanio –, la seconda delle quali è strettamente legata ai dattili che precedono da sinafia ritmico-prosodica e a quelli che seguono da sinafia ritmica;

[62] Così Kopff 1982, p. 74.

[63] Cf. Dodds 1960, p. 74.

[64] Così Dover 1968, p. 137, Pretagostini 1979b, p. 124 [= p. 117 in questo volume] e Zimmermann 1984-1987, I, pp. 66-67 (cf. III, p. 15), quest'ultimo solo per quanto riguarda la prima sequenza. West 1982, p. 131, sulla scia di White 1912, p. 344 e Dale, 1968, pp. 32-33, considera, invece, queste sequenze rispettivamente come 4*da* | –⏕–⏕ | e 4*da* | 2*da* |.

per questo motivo è più opportuno considerare entrambe le esapodie come parte integrante di un più ampio sistema dattilico κατὰ μέτρον[65].

Nub. 470: esametro nella sezione conclusiva dell'amebeo astrofico fra coro e Strepsiade in ritmo κατ' ἐνόπλιον[66]. In ragione del contesto metrico, [182] è senza dubbio più opportuno interpretare la sequenza, come già faceva Eliodoro[67], come *hemiepes* maschile (δακτυλικὸν πενθημιμερές) + enoplio (ἀναπαιστικὸν ἐφθημιμερές)[68]; del resto è lo stesso Eliodoro a registrare l'ambiguità nell'interpretazione della sequenza, quando afferma che l'insieme dei due *cola* evidenziati costituisce un esametro (καὶ γὰρ τὰ δύο ἔπος);

Pax 790/1 = 811/3: esametro nella parte conclusiva della coppia strofica della parabasi, preceduto da sequenze κατ' ἐνόπλιον (*hemiepes* maschile + prosodiaco) e chiuso, nell'antistrofe, da iato. Anche in questo caso la sequenza va considerata non unitariamente, come del resto fa Eliodoro[69], che la interpreta come alcmanio (δακτυλικὸν τετράπουν εἰς τρι-συλλαβίαν) + adonio (<δακτυλικὸν> διπλοῦν εἰς δισυλλαβίαν); tuttavia, in ragione del contesto, è senza dubbio preferibile leggerla come costituita da *hemiepes* maschile + enoplio[70];

Thesm. 127a-b: sequenza di sei dattili, immediatamente preceduta da un alcmanio catalettico e in sinafia ritmico-prosodica con il successivo dimetro giambico catalettico, nella parte conclusiva della celebre monodia di Agatone; per la presenza del dattilo in sesta sede va considerata come una vera e propria esapodia[71];

Thesm. 329a-b: esametro fra κατ' ἐνόπλιον-epitriti – è preceduto da un enoplio[72] e seguito da un itifallico – nella parte finale del primo canto corale

[65] È questa l'opinione di Zimmermann 1984-1987, I, p. 67 a proposito della seconda esapodia.

[66] Una puntuale analisi metrica di questo amebeo lirico in Pretagostini 1979b, pp. 125-128 [= pp. 118-120 in questo volume].

[67] Per il testo dello scolio metrico eliodoreo si veda Holwerda 1977, p. 110, 14-15, *ad* 467; cf. White 1912, pp. 408-409, *ad* 467-475.

[68] Prato 1962, p. 73 e Zimmermann 1984-1987, I, p. 179 (cf. III, p. 17) preferiscono considerarla come l'unione di due *hemiepe* femminili.

[69] Il testo dello scolio eliodoreo in Holwerda 1982, p. 121, 1. 10, *ad* 775d; cf. White 1912, p. 417, *ad* 775-818.

[70] Così Prato 1962, p. 145; a favore di una lettura unitaria come esametro sono, invece, Platnauer 1964, p. 135 e Zimmermann 1984-1987, II, pp. 182-183 (cf. III, p. 39).

[71] Analoga la valutazione di White 1912, p. 190, che parla di «dactylic trimeter». Prato 1962, p. 245 e Zimmermann 1984-1987, II, pp. 25-26 (cf. III, p. 70) preferiscono la lettura *alcm* (o 4*da*) *adon* (o 2*da*).

[72] La sequenza risulta tale se ἰα- di ἰαχήσειεν si scandisce ⏑––, come in Aesch. *Pers.* 940; Eur. *El.* 143; *Phoen.* 1301; *IA* 1039; cf. Page 1952, pp. 80-81.

astrofico della parodo; in virtù del contesto è senza dubbio da preferire la
183 lettura come *hemiepes* maschile + enoplio[73];

Ran. 674 = 706: esametro d'apertura della coppia strofica, prevalentemente in κατ' ἐνόπλιον-epitriti, della parabasi, che, tenuto conto del contesto, potrebbe anche essere interpretato come *hemiepes* maschile + enoplio. L'alternativa fra le due letture ha notevoli effetti anche sul piano dell'articolazione sticometrica della coppia strofica. Infatti, se si considerasse la sequenza un esametro[74] – con violazione, nella strofe, del ponte di Hermann, peraltro non significativa *in lyricis* –, esso risulterebbe chiuso da elemento indifferente e la conseguente pausa ritmica lo isolerebbe da quanto segue, dando maggiore enfasi all'invocazione alla Musa che apre la strofe; al contrario, nell'ipotesi di una lettura della sequenza come *hemiepes* maschile + enoplio[75], non sussisterebbero le condizioni per il ricorrere di elemento indifferente[76] e, quindi, si potrebbe immaginare uno stretto legame fra questi due *cola* e il docmio successivo, a sua volta chiuso, nell'antistrofe, da iato: in tal caso, poiché quest'ultima sequenza risulterebbe il *colon* finale del periodo ritmico d'apertura della strofe, l'enfasi cadrebbe tutta sul docmio ἀοιδᾶς ἐμᾶς (v. 675), cioè sul canto stesso del coro;

Ran. 814-815 = 818-819 = 822-823 = 826-827: due esametri all'inizio delle quattro strofette in responsione che costituiscono il primo stasimo[77]; ciascuno dei due esametri è chiuso da iato nella prima strofe. L'interpretazione unitaria delle due sequenze come esametri è senza dubbio favorita dallo iato che le isola, in quanto tali, fra di loro e rispetto alla sequenza successiva, che molto significativamente è una pentapodia dattilica, un'altra sequenza 'lunga'. Degno di nota è che i vv. 814 e 819 non presentano incisione pen-
184 temimere o al terzo trocheo;

Ran. 876-878: tre esametri consecutivi[78], immediatamente successivi all'alcmanio iniziale, in un canto corale astrofico nell'ambito della seconda

[73] Molto simile è la valutazione di Prato 1962, p. 247, che individua, però, due *hemiepe* femminili; Zimmermann 1984-1987, I, pp. 114-115 (cf. III, p. 70) è, invece, a favore di una lettura unitaria della sequenza come esametro.

[74] È quanto fa Zimmermann 1984-1987, II, pp. 187-188 (cf. III, p. 87).

[75] Così Prato 1962, p. 305.

[76] Per le motivazioni di questa affermazione si veda Pretagostini 1974, pp. 278-279 [= pp. 21-22 in questo volume].

[77] Sull'interpretazione di questi versi come esametri concordano White 1912, p. 144 e Zimmermann 1984-1987, II, p. 147 (cf. III, p. 88); Gentili 1952, p. 191 li legge come alcmani + adoni.

[78] Così West 1982, p. 131 e Zimmermann 1984-1987, II, pp. 204-205 (cf. III, p. 88); Gentili 1952, p. 191 e Prato 1962, p. 309 li interpretano invece come alcmani + adoni.

scena; il primo esametro è contraddistinto da iato ed elemento indifferente, il terzo da elemento indifferente. Mentre per i vv. 877 e 878 la valutazione come esametri si impone come la più probabile, per il v. 876 è forse preferibile una lettura che lo ponga in stretta connessione, anche per il fortissimo *enjambement* verbale (ἁγναὶ | Μοῦσαι), con l'alcmanio che precede[79], così da considerare l'intera sequenza come un sistema κατὰ μέτρον di dieci dattili[80];

Ran. 1266, 1276: nell'ambito di un amebeo lirico fra Euripide e Dioniso, in cui il tragediografo si ripromette di ridicolizzare in chiave parodica i canti lirici di Eschilo assemblando un centone, privo di senso, di suoi versi di ritmo dattilico, compaiono due esametri[81] che sono citazione il primo di un verso degli *Psychagogoi* (*TrGF* 273), il secondo del v. 104 dell'*Agamennone*. Che Aristofane in questo centone, frammisti ad altri versi dattilici eschilei, abbia voluto citare anche dei veri e propri esametri lirici è posto fuori discussione dal fatto che il verso citato dall'*Agamennone* era un esametro già nel testo originario[82]. È particolarmente significativo che in questo stesso contesto, al v. 1274, sia individuabile una sequenza quasi esclusivamente eschilea, una esapodia dattilica seguita dallo spondeo: per le diverse possibili interpretazioni di questa sequenza si rimanda a quanto detto alla fine della trattazione degli esametri lirici di Eschilo;

Ran. 1339: esametro immediatamente preceduto da un alcmanio, all'interno della monodia cantata da Eschilo in funzione parodica delle monodie euripidee[83]; poiché la sequenza è strettamente legata da sinafia ritmica all'alcmanio precedente, è certamente preferibile considerarla una componente di un più ampio sistema dattilico κατὰ μέτρον[84]; 185

Eccl. 571: esametro di apertura dell'ode astrofica dell'agone, tutta costituita da versi di ritmo κατ' ἐνόπλιον-epitrito; per questo motivo la sequenza va considerata, nonostante l'allungamento epico al quinto *longum*

[79] Giustamente Zimmermann 1984-1987, II, p. 204 nota che la lunga finale dell'alcmanio «einen gleitenden Übergang zum anschließenden katalektischen Hexameter bildet».

[80] In sostanza questa è anche l'interpretazione di White 1912, p. 145, il quale, considerando i dattili κατὰ συζυγίαν, parla di «a pentameter [cioè i dieci dattili] as proöde to two trimeters [cioè i due esametri]».

[81] Come tali li considera Zimmermann 1984-1987, II, p. 29 (cf. III, p. 91); Prato 1962, p. 317 li legge invece come alcmani + adoni.

[82] Cf. *supra*, p. 171.

[83] Un'analisi degli elementi che caratterizzano questa monodia come parodica delle monodie euripidee in Pretagostini 1989a, pp. 118-121 [= pp. 177-180 in questo volume].

[84] Diversa la valutazione di Zimmermann 1984-1987, II, p. 16 (cf. III, p. 93) e di Prato 1962, p. 325: per il primo la sequenza è un esametro, per l'altro un alcmanio + adonio.

(φιλόσο̄φον), non come esametro unitario, ma come *hemiepes* maschile + enoplio[85].

La ricognizione sugli esametri lirici presenti nel testo di Aristofane ha fatto emergere un dato che, per quanto marginale rispetto ai fini dell'indagine condotta in questo lavoro, non per questo risulta meno interessante: pur nella scarsa rilevanza numerica complessiva di esametri lirici nelle commedie aristofanee, le *Rane* sono l'opera che presenta la maggiore occorrenza di questi versi. La ragione va individuata non solo nel dichiarato intento parodico nei confronti della versificazione lirica di Eschilo, in cui i dattili hanno largo spazio, ma anche nella maestosità di alcuni canti di questa commedia, che richiedevano, sul piano metrico, l'impiego dei dattili.

Anche se, come si è detto all'inizio, da questo lavoro sono stati programmaticamente esclusi gli esametri delle opere drammatiche tradite non per intero, è forse opportuno, prima di concludere, almeno accennare ad alcuni casi particolarmente interessanti di esametri recitati e di esametri lirici presenti nei frammenti dei tragici. Alla prima categoria sono riconducibili i quattro esametri del *Fetonte* di Euripide (vv. 109-116 Diggle), recitati da un araldo, che nel bel mezzo del suo annuncio passa, senza soluzione di continuità, al trimetro giambico[86], e i quattro esametri, molto lacunosi, dell'*Edipo* di Euripide (*TrGF* 540a, 7-10), che, in un contesto di trimetri giambici, vengono impiegati, dopo essere stati esplicitamente annunciati come tali (v. 21, ἐ]πειποῦσ' ἑξάμετ[ρ' ἀφῆκ' ἔπη), per riferire l'enigma proposto dalla Sfinge[87]; è evidente in entrambi i casi, ma soprattutto nel secondo, la scelta dell'esametro recitato come evocativa di una specifica prassi performativa. Al contrario sicuramente lirici appaiono i due esametri di *TrGF* 242 di Sofocle (Θαμύρας) e quello di *TrGF* 182a di Euripide ('Αντιόπη)[88], nel quale

186

[85] Così Prato 1962, p. 339; come esametro la legge Zimmermann 1984-1987, II, p. 139 (cf. III, p. 97).

[86] Come puntualmente nota Dale, 1968, p. 28, la quale, per questi esametri, pensa ad una resa «recitative»; cf. la giusta riflessione di Diggle 1970, p. 117: «The herald speaks in impressive religious and ceremonial formulas – for effect merely». Snell 1977, p. 32 n. 15 e West 1982, p. 128, stranamente, inseriscono questi versi in un elenco di esametri lirici. In realtà, al v. 111-112, lo iato dopo il quarto *biceps* bisillabico, analogo a quello di Hom. *Il.* 2, 3, non crea difficoltà dal punto di vista metrico – alcmanio con dattilo nel quarto *metron* in presenza di iato, per cui *in lyricis* si dovrebbe postulare una fine di verso e quindi un 'cretico' in ultima sede –, solo perché si dà per scontato che questi sono esametri recitati.

[87] Sul fatto che questi esametri non erano certo cantati concordano Dale 1968, p. 28 («recitative kind») e West 1982, p. 98 («a riddle of the Sphinx ... must be spoken»).

[88] A favore della resa lirica di questi esametri sono Wilamowitz 1921, p. 347 e Snell 1977, p. 31.

molto significativamente il citarodo Anfione, personaggio della tragedia, dice di cantare (ἀείδω) l'Etere e la Terra; si tratta infatti di esametri per così dire citarodici, che rievocano le modalità performative dell'antica citarodia, di cui Tamiri e Anfione furono due 'mitici' rappresentanti[89].

ADDENDUM

187

Dall'analisi qui condotta risulta che il numero degli esametri lirici presenti nei drammi traditi per intero dei tre tragici e di Aristofane è senza dubbio inferiore a 150; purtroppo il dato non può essere più preciso proprio per l'ampio margine di incertezza, più volte segnalato nel testo, nell'opera di riconoscimento della sequenza.

Ebbene, pur in un numero così limitato di occorrenze, si sono individuati, grazie ad una ricognizione che comunque non ha la pretesa di essere esaustiva, quattro esametri in cui l'incisione pentemimere o al terzo trocheo è assente (Aesch. *Eum.* 365; Eur. *Suppl.* 274; Aristoph. *Ran.* 814, 819), tre in cui è violato il divieto di incisione dopo il terzo *metron* (Eur. *Suppl.* 282, *Phoen.* 794, 811), due in cui non è rispettato il ponte di Hermann (Eur. *Suppl.* 274; Aristoph. *Ran.* 674): nove violazioni, più o meno gravi, delle norme che sovrintendono alla strutturazione dell'esametro recitato.

Tutto ciò costituisce una conferma, se mai ce ne fosse bisogno, di come anche per l'esametro lirico sia valido il principio generale fissato da Rossi 1966, p. 195, per cui *in lyricis* aspetti di *métrique verbale* come le incisioni e i divieti di incisione non hanno alcuna rilevanza.

È quindi improprio applicare all'esametro lirico, come ancora si tende a fare da parte di alcuni studiosi, considerazioni del tipo di quelle formulate da Fraenkel 1950, II, pp. 57-58 e da Snell 1977, p. 31 e n. 15, per cui si veda *supra*, pp. 248 s. e n. 28; la struttura dell'esametro lirico non è assolutamente confrontabile con quella dell'esametro recitato.

[89] Cf. Snell 1977, p. 31.

'MOUSIKE': POESIA E 'PERFORMANCE'

Nella cultura greca arcaica il campo semantico della parola μουσική (*scil.* τέχνη, alla lettera 'l'arte delle Muse') fu ben più vasto di quello coperto oggi dallo stesso termine: è questa la conseguenza della diversa e più articolata concezione che gli antichi ebbero della poesia. Con μουσική essi intesero un insieme di espressioni artistiche diverse (poesia e musica, cui spesso si aggiungeva la danza) armonizzate in un unico componimento, la cui pubblicazione avveniva nell'ambito di una *performance* orale[1]. Molte forme poetiche prevedevano infatti un'esecuzione cantata o eseguita in *parakataloge*[2] e un accompagnamento strumentale[3]: l'autore della musica, le cui modalità variavano a seconda dei generi poetici, era il poeta stesso. Gli strumenti musicali usati nell'accompagnamento si dividevano in strumenti a corda, riconducibili alle grandi famiglie delle lire e delle arpe[4], e in

I Greci. Storia. Cultura. Arte. Società, a cura di S. Settis, 2.3, Torino, Einaudi, 1998, pp. 617-633.

[1] Di fondamentale importanza sull'interazione fra poesia, musica e, in molti casi, danza nella cultura greca arcaica e classica è la sintesi proposta da Gentili 2006b, pp. 51 ss., in parte ripresa in Gentili – Pretagostini 1988, pp. V-XI.

[2] Consiste, secondo la testimonianza di Ps.-Plut. *De mus.* 28, 1141a, in una recitazione con accompagnamento musicale (λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν), che si è soliti paragonare al recitativo del melodramma moderno.

[3] Numerose sono le testimonianze iconografiche che documentano l'impiego di un accompagnamento musicale non solo in manifestazioni artistiche ma anche in diverse occasioni della vita sociale: molto importante è il loro contributo a una migliore conoscenza dell'organologia antica. Si vedano a questo proposito Paquette 1984, e, soprattutto, Maas – Mcintosh Snyder 1989, che delinea una ricostruzione dello sviluppo diacronico degli strumenti a corda basata appunto sulle testimonianze iconografiche.

[4] La lira era uno strumento composto da una cassa di risonanza alla quale erano applicati due bracci che reggevano una traversa; le corde tese tra questa e la cassa, percosse prevalentemente con il plettro (κρούειν τῷ πλήκτρῳ), avevano tutte la medesima lunghezza e la diversa altezza dei suoni prodotti era determinata dalla tensione e dal diametro delle corde stesse. Nell'arpa invece le corde erano di lunghezza scalare ed erano pizzicate prevalentemente con le dita (ψάλλειν). Tra i diversi tipi di lira quelli più comuni erano la φόρμιγξ (lo strumento

618 strumenti a fiato, il cui maggior rappresentante fu l'*aulos*[5]. Nella polemica tra lira e *aulos*, riflessa nell'esempio paradigmatico costituito dal mito che narra la sfida tra Apollo e Marsia[6], gli antichi rappresentarono in maniera emblematica due aspetti complementari della loro cultura, tradizionalmente definiti 'apollineo' e 'dionisiaco'[7]: lo strumento nobile era la lira[8], inventata da Apollo, mentre l'*aulos*, associato al culto di Dioniso[9] e a quello di Cibele[10], era considerato 'orgiastico'[11] e corruttore di costumi[12]. L'opposizione tra le

degli aedi, i cui bracci erano la continuazione della cassa armonica), la κιθάρα (la grande cetra da concerto) e il βάρβιτος (di intonazione grave, con cassa di risonanza quasi circolare e lunghi bracci ricurvi). Tra le arpe, la πηκτίς (di origine lidia) e la μάγαδις, che, secondo Comotti 1983, era probabilmente un'arpa a corde doppie accordate all'ottava.

[5] Strumento ad ancia semplice o doppia impropriamente identificato con il flauto, in realtà più simile all'oboe. I vari tipi di *auloi* si differenziavano per l'origine (gli ἔλυμοι, ad esempio, erano frigi: cf. Poll. 4, 74; ed erano utilizzati nei rituali dionisiaci per la gravità del suono prodotto: cf. Eur. *Bacch.* 127-128) e per il materiale impiegato nella costruzione (canna, legno, osso, ecc.); per un'esaustiva trattazione dell'*aulos* come strumento si veda Schlesinger 1970. Il più usato era il doppio *aulos*: probabilmente la presenza di due canne permetteva all'auleta di suonare in contemporanea più note d'accompagnamento al canto, come sembra dedursi da un frammento papiraceo (*PWien* G 2315) che riporta i vv. 338-344 dell'*Oreste* di Euripide con notazione vocale e strumentale (cf. West 1992, pp. 103-104, e Barker 1995, p. 47); per una diversa valutazione del passo in questione cf. Pöhlmann 1970, n. 21. Altri strumenti a fiato, di uso più circoscritto, erano il corno (κέρας), la tromba (σάλπιγξ) e la σῦριγξ dei pastori, formata dall'unione di canne di lunghezza differente.

[6] Cf. Ps.-Apollod. 1, 4, 2.

[7] I termini sono ovviamente impiegati secondo la caratterizzazione che ne ha dato Nietzsche 1872.

[8] Nella *Pitica* 1 di Pindaro la lira, associata ad Apollo, è oggetto di invocazione (vv. 1-2: χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων σύνδικον Μοισᾶν κτέανον). La musica apollinea ha la capacità di spegnere «l'acuminata folgore» (v. 5) di Zeus e di versare un dolce sonno sulle palpebre dell'aquila del padre degli dèi (vv. 6 ss.).

[9] Cf. Aristot. *Pol.* 1342b 4-6: πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ'ἁρμονιῶν ἐστὶν ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον. Per un'accurata descrizione degli strumenti musicali impiegati nei rituali dionisiaci si rimanda a Bélis 1988a.

[10] Anche nel culto orgiastico dei coribanti, sacerdoti della dea Cibele, la musica giocava un ruolo determinante per provocare l'estasi religiosa e gli strumenti previsti erano, come per i rituali dionisiaci, *auloi*, timpani e cimbali: cf. Eur. *Bacch.* 120-134; Plat. *Leg.* 791a; *Anth. Pal.* 6, 94, 1-3 (Filippo di Tessalonica); *Subl.* 39. La *trance* era provocata dall'accelerazione dei ritmi prodotti dalle percussioni e dall'estensione della gamma sonora propria degli strumenti impiegati (cimbali: suoni acuti / *auloi* frigi: suoni gravi: cf. *Anth. Pal.* 6, 51, 5-6: κύμβαλά τ' ὀξύφθογγα βαρυφθόγγων τ' ἀλαλητὸν | αὐλῶν).

[11] Aristot. *Pol.* 1341a 21-22: ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν.

[12] Platone, *Resp.* 399d-e, bandisce l'*aulos* e gli strumenti a corda che lo imitano dal suo stato ideale, per tenerne lontano la mollezza; cf. 411a-b.

due divinità si manifestò anche nella diversità dei generi poetico-musicali ad esse dedicati, il peana e il ditirambo: «... e a questo dio (*scil.* Dioniso) cantano ditirambi ricchi di passione e di movimento che esprime un certo erratico 619 smarrimento ... all'altra divinità (*scil.* Apollo), invece, si canta il peana, che è poesia ordinata e riflessiva»[13]. Tali valutazioni risultano molto significative dell'enorme valenza etica attribuita dagli antichi all'elemento musicale[14]: saranno proprio le innovazioni sperimentate sull'*aulos* e trasferite alla lira da Melanippide e Frinide[15] a suscitare le ire e l'indignazione di tradizionalisti come Platone[16]; ma un trattato musicale del IV secolo a.C. erroneamente attribuito ad Aristotele, recependo il mutamento ormai radicato nei gusti del pubblico, considera «l'*aulos* più dolce della lira» per la sua affinità con il canto[17].

In arcaico, dunque, ogni genere poetico era accompagnato da uno strumento musicale; in quest'ambito, in origine, il termine 'lirica' designava specificamente la poesia cantata con l'accompagnamento della λύρα o di altri strumenti a corda. Essa poteva essere eseguita da un singolo cantore – nel qual caso fu detta lirica monodica – in contesti non ufficiali quali l'eteria socio-politica (Alceo), il tiaso femminile (Saffo) o il simposio tirannico (Anacreonte)[18]; in questa forma l'esecutore coincideva in genere con l'autore.

La *performance* lirica poteva però avvenire anche ad opera di un coro, istruito dall'autore stesso o da un χοροδιδάσκαλος; il canto era accompagnato da evoluzioni orchestiche. Le forme della lirica corale si differenziarono a seconda dell'occasione e del destinatario del canto: il contesto performativo,

[13] Plut. *De E ap. Delph.* 389a-b: καὶ ᾄδουσαι τῷ μὲν διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μεστὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαφόρησιν ἐχούσης ... τῷ δὲ παιᾶνα, τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν.

[14] Si consideri l'abbondanza di miti relativi sia al valore paideutico della musica (Chirone) che al suo potere di fascinazione sulla natura e sull'animo umano (le Sirene, Arione e, soprattutto, Orfeo). Sull'*ethos* musicale, oltre all'ancora fondamentale Abert 1899, si veda Anderson 1966.

[15] Sono due degli autori più rappresentativi del ditirambo nuovo, per il quale rinvio all'ancora utile Schönewolf 1938. Per una rapida sintesi delle innovazioni ritmiche e musicali introdotte dagli esponenti di questo genere poetico, su cui torneremo più avanti nel testo, si vedano Gentili 2006b, pp. 52 ss., e Pretagostini 1993 pp. 390 s. [= pp. 231-232 in questo volume].

[16] Plat. *Leg.* 700d: μετὰ δὲ ταῦτα, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον ... καὶ αὐλῳδίας δὴ ταῖς κιθαρῳδίαις μιμούμενοι.

[17] Ps.-Aristot. *Probl.* 19, 43: ὁ δὲ αὐλὸς ἡδίων τῆς λύρας ... ἡ μὲν οὖν ᾠδὴ καὶ ὁ αὐλὸς μίγνυνται αὐτοῖς δι᾽ ὁμοιότητα.

[18] Sullo stretto rapporto fra lirica monodica e simposio rinvio alle belle pagine di Vetta 1992, pp. 205-215.

620 la cui ufficialità è fondamentale per comprendere a pieno la spettacolarità del genere[19], era una cerimonia pubblica di tipo religioso o civile e l'oggetto del canto poteva essere, come nel caso del peana[20] e del ditirambo[21], una divinità o, come negli encomi, un atleta o un personaggio illustre. Si eseguivano canti per lodare la bellezza e la virtù delle fanciulle (parteni), per festeggiare un matrimonio (imenei ed epitalami), per commemorare un defunto (treni), per celebrare i vincitori nelle gare sportive (epinici). Nell'età classica il teatro erediterà la prassi esecutiva della lirica corale, compresa, nella maggioranza dei casi, la struttura triadica della strofe; infatti, caratteristica del dramma attico è l'alternanza di parti recitate dagli attori (episodi) e parti cantate e danzate dal coro nell'orchestra (stasimi).

Anche altri generi poetici non propriamente lirici quali l'elegia e il giambo prevedevano un accompagnamento strumentale, nel caso specifico realizzato con l'*aulos*[22]. Perfino l'esecuzione cantilenata dell'epica esametrica poteva essere accompagnata da uno strumento a corda (*phorminx* o *kithara*)[23]; del resto, secondo l'ipotesi di Gentili[24], questo tipo di *epos* è strettamente correlato anche dal punto di vista genetico con la citarodia epica[25], una tra le più antiche forme di *performance*, al pari dell'aulodia, della citaristica e dell'auleti-
621 ca[26]. A proposito di questi ultimi generi poetico-musicali e musicali, un segno

[19] I cori prevedevano un numero di esecutori che arrivava anche a cinquanta elementi e l'accompagnamento strumentale poteva contemplare il concorrere di più strumenti.

[20] Sul peana mi limito a rimandare a Käppel 1992.

[21] Il ditirambo subì profonde mutazioni nel corso dei secoli, trasformandosi una prima volta, per opera di Arione (cf. Hdt. 1, 23), da breve canto cultuale a struttura corale altamente spettacolare in cui il coro eseguiva una danza ciclica (cf. Privitera 1988) e successivamente evolvendo, ad opera degli autori del cosiddetto ditirambo nuovo, verso la forma monodica (cf. Privitera 1972, ristampato con qualche taglio in Calame 1977, pp. 27-37); sul ditirambo in generale si veda ora Zimmermann 1992.

[22] La poesia giambica era probabilmente eseguita in *parakataloge* (cf. Ps.-Plut. *De mus.* 28, 1141a). La presenza dell'accompagnamento dell'*aulos* nell'esecuzione di poesia elegiaca durante il simposio è riaffermata da Gentili 2006b, p. 62, e da Vetta 1992, p. 188 n. 32, anche se Campbell 1964, pp. 63-68, voleva circoscrivere tale possibilità a «esecuzioni nell'ambito di feste e altre occasioni ufficiali» in cui «l'*aulos* era impiegato per offrire una resa più spettacolare».

[23] Pavese 1972, pp. 215-216.

[24] Gentili – Giannini 1977, ora ristampato in Fantuzzi – Pretagostini 1995-1996, II, pp. 11-41.

[25] Canto a solo accompagnato da uno strumento a corda, in cui i citarodi ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν (Heracl. Pont. fr. 157 Wehrli *ap.* Ps.-Plut. *De mus.* 3, 1132c).

[26] L'aulodia è il canto a solo accompagnato da uno strumento a fiato, la citaristica la *performance* strumentale a solo dello strumento a corda, l'auletica la *performance* strumentale a solo dello strumento a fiato.

evidente della loro eccezionale importanza nell'ambito della società arcaica e classica è rappresentato dal fatto che essi diedero luogo fin dai tempi più antichi a veri e propri agoni[27], che facevano parte dei programmi di giochi locali e panellenici, come è testimoniato, fra l'altro, dalla *Pitica XII* di Pindaro, dedicata alla vittoria dell'auleta Mida nella XXIV pitiade (490 a.C.)[28].

La musica era quindi alla base di ogni *performance* poetica fin dall'età arcaica e tardoarcaica; in questo periodo essa era regolata da norme rigide e severe riguardo all'intonazione e al ritmo, fissate per ciascuna melodia. I primi repertori melodici erano infatti denominati νόμοι[29], 'leggi', perché non era lecito uscire dai limiti dell'intonazione e dai caratteri stabiliti per ciascuno di essi[30]. La definizione dei caratteri dei νόμοι fu opera di Terpandro[31], vissuto tra VIII e VII secolo a.C. a Sparta, città in cui fondò la prima scuola musicale[32]. Alcune fonti antiche riferiscono che egli, chiamato in questa città su consiglio di un oracolo per porre fine alla guerra civile, sedò la contesa con i suoi canti[33]. A stare alla tradizione, anche Stesicoro, circa un secolo più tardi, esercitò un'influenza politica ristabilendo la ἡσυχία, 'la concordia',

[27] Cf. Pavese 1972, pp. 247-249.

[28] Sulla *Pitica* 12 si veda ora Gentili *et al.* 2006, pp. 307-323 e 671-684.

[29] Il termine νόμος successivamente passò a significare il canto citarodico solistico, suddiviso da Terpandro, secondo la testimonianza di Poll. 4, 66, in sette parti: ἀρχά (sezione iniziale), μεταρχά (in responsione con l'ἀρχά), κατατροπά (brano di transizione), μετακατατροπά (in responsione con la κατατροπά), ὀμφαλός (sezione centrale del νόμος), σφραγίς (il 'sigillo', sezione in cui l'autore parla di sé), ἐπίλογος (conclusione). Il νόμος citarodico sarà poi uno dei generi privilegiati dagli innovatori musicali del V-IV secolo.

[30] Ps.-Plut. *De mus.* 6, 1133c: ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

[31] Edizione critica e commento delle testimonianze e dei frammenti di Terpandro in Gostoli 1990; per questa specifica notizia si veda Heracl. Pont. fr. 157 Wehrli *ap* Ps.-Plut. *De mus.* 3, 1132c (Test. 27 Gostoli): ἀποφῆναι δὲ τοῦτον (*scil.* Terpandro) λέγει ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρῳδικοῖς νόμοις. Ciascun νόμος, costituito da una struttura melodica ben precisa, prendeva il nome dal luogo di origine, dalle proprie caratteristiche formali o dal nome dell'autore o di persone a lui legate; cf. Poll. 4, 65 (Test. 38 Gostoli): νόμοι δ' οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ μὲν τῶν ἐθνῶν ὅθεν ἦν, Αἰόλιος καὶ Βοιώτιος, ἀπὸ δὲ ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχαῖος, ἀπὸ δὲ τρόπων ὀξὺς καὶ τετραοίδιος, ἀπὸ δ' αὐτοῦ καὶ τοῦ ἐρωμένου Τερπάνδρειος καὶ Καπίων.

[32] Ps.-Plut. *De mus.* 9, 1134b (Test. 18 Gostoli).

[33] Philodem. *De mus.* 1, fr. 30, 31-35, p. 18 Kemke (Test. 14a Gostoli); Diod. Sic. 8, 28 *ap.* Tzetz., *Chil.* 1, 385-392 (Test. 15 Gostoli), e Ps.-Plut. *De mus.* 42, 1146b-c (Test. 19 Gostoli); cf. Dem. Phal. *ap. schol.* EQ *ad Od.* 3, 267, p. 144, 8 ss. Dindorf (Test. 12 Gostoli). La veridicità di tale notizia è confutata dallo stesso Filodemo, *De mus.* 4, pp. 85, 49-86, 19 Kemke (Test. 14b Gostoli), nella sua polemica nei confronti dell'influenza morale della musica.

grazie al canto[34]. Attraverso queste testimonianze risultano evidenti non solo
622 la funzione politica e sociale della musica, ma soprattutto la sua indubbia capacità psicagogica, un aspetto pragmatico che, presente fin da tempi antichissimi nella realtà antropologica del mondo greco, diverrà in seguito una vera teoria nell'ambito della speculazione filosofica[35]. Il teorizzatore della dottrina etico-musicale fu Damone di Oa[36], personaggio di rilievo della vita politica dell'Atene del V secolo a.C.: fu consigliere di Pericle e subì l'ostracismo forse proprio per le sue idee relative alla musica. Sua è l'affermazione, riportata da Platone, secondo la quale non si possono mutare i 'modi' musicali senza mutare le leggi fondamentali dello stato[37].

Per tutta l'età arcaica la musica fu contraddistinta da una certa austerità e semplicità compositiva. Il ritmo musicale si conformava alla struttura metrico-ritmica della catena verbale e il connubio tra poesia e musica era organico e indissolubile[38]. L'elemento musicale si configurava come uno degli elementi costitutivi del genere poetico, pur non avendo una propria autonomia, ma presupponendo un adeguamento della linea melodica al ritmo metrico del testo verbale[39]. Intorno alla metà del V secolo a.C. tale dipendenza iniziò a subire un'evoluzione che ben presto portò alla rottura del rapporto biunivoco fra ritmo metrico-verbale e ritmo musicale. L'espediente più importante attraverso cui si realizzò questa rottura fu quello della protrazione della sillaba; tale procedimento consentiva l'appoggio di più note su di un unico elemento sillabico, con la logica conseguenza che la sillaba non era più posta a fondamento del ritmo, come era stata fino allora la norma[40].

La notazione del superallungamento di una sillaba poteva avvenire o con
623 l'impiego di segni ritmici, quali il λεῖμμα (nelle forme Λ e Ω)[41] e la μακρὰ

[34] Stesich. *PMGF* 281c = Philodem. *De mus.* 1, fr. 30, 35-42, p. 18 Kemke.

[35] La teoria etico-musicale non fu dunque una creazione del pensiero filosofico, ma la codificazione di un dato antropologico tipico della cultura greca, come osserva Lippman 1963; cf. Lippman 1964, pp. 45-86.

[36] Molto interessante è il profilo di Damone delineato da Wallace 1991.

[37] Plat. *Resp.* 424c: οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὥς φησί τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι.

[38] *Ibid.* 398d: τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.

[39] *Ibid.*: καὶ μὴν τήν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.

[40] Come si deduce, tra le altre testimonianze, da Aristot. *Met.* 1087b 36: ἐν δὲ ῥυθμοῖς βάσις ἢ συλλαβήν, in cui è evidente che gli elementi sui quali poggia il ritmo sono i piedi, cioè le sillabe.

[41] Il λεῖμμα indica generalmente una pausa ritmica di uno (Λ, Ω), due (Λ̄, Ω̄), tre (Λ̄, Ω̄ con segno triseme) o quatto tempi (Λ̄, Ω̄ con segno tetraseme), ma in due degli *Inni* di Mesomede (Pöhlmann 1970, nn. 4-5) è impiegato, come la μακρὰ τρίχρονος, per protrarre il valore della sillaba fino a tre tempi.

τρίχρονος (∟)[42], o attraverso la reduplicazione della vocale[43]. Una preziosa testimonianza del non rispetto della valenza metrica da parte del ritmo musicale si è conservata in maniera molto chiara nella tradizione manoscritta del testo di una commedia di Aristofane: nelle *Rane*, nell'ambito di due monodie in cui il commediografo ridicolizza attraverso lo strumento della parodia i virtuosismi musicali impiegati da Euripide[44], il fenomeno della protrazione ritmica della sillaba trova riscontro anche a livello grafico (v. 1314 εἱειειειειειλίσσετε e v. 1348: εἱειειειλίσσουσα)[45]. In effetti Euripide, fra tutti i tragici del V secolo a.C., fu quello che maggiormente fece ricorso nei propri drammi agli sperimentalismi introdotti in ambito musicale dagli autori del ditirambo nuovo, aspramente criticati dal comico Ferecrate in un famoso frammento del *Chirone*[46]: la Musica, nelle vesti di un personaggio femminile malconcio e con le vesti lacere, si lamenta con la Giustizia degli oltraggi e delle violenze subiti ad opera dei vari Melanippide, Cinesia e Frinide, per arrivare, in una sorta di *climax* ascendente, alla condanna di colui che le ha arrecato tanti guai da superare tutti gli altri[47], il milesio Timoteo[48].

[42] Impiegata nell'*Epitafio* di Sicilo (Pöhlmann 1970, n. 18), perché baccheo-spondeo (ὅσον ζῇς, φαίνου = ⏑– – – –) e coriambo-baccheo (μηδὲν ὅλως σὺ λυποῦ = –⏑⏑–⏑– –) siano portati alla misura rispettivamente di un dimetro giambico e di un coriambo + digiambo. Conosciamo il valore del λεῖμμα e della μακρὰ τρίχρονος grazie al primo e al terzo dei trattati anonimi sulla musica pubblicati nel 1840 da F. Bellermann (*An. Bellermann.* 1, 1, p. 1 Najock; 3, 102, p. 32 Najock), che contengono l'intero sistema di notazione ritmica usato dagli antichi (– , μακρὰ δίχρονος = lunga di due tempi; ∟ , μακρὰ τρίχρονος = lunga di tre tempi; ⊔ , μακρὰ τετράχρονος = lunga di quattro tempi; ⊔⊔ , μακρὰ πεντάχρονος = lunga di cinque tempi). La μακρὰ τρίχρονος compare anche in un papiro ritmico del III secolo d.C. (*POxy.* 2687 + 9), dove il cretico (–⏑–) è portato alla misura dei *metra* di sei tempi mediante il superallungamento a tre tempi di una delle lunghe; su questo interessante trattato si vedano i saggi di Rossi 1988a, e Gentili – Lomiento 1995. Un'approfondita discussione su tali argomenti, che invita a un'attenta e non univoca valutazione dei segni ritmici nell'analisi dei singoli testi musicali, è offerta da Comotti 1988.

[43] Cf. *PLeid.* inv. 510 (τ[αα]ς), e *PWien* G 2315 (ωώς). L'esempio di reduplicazione nei due *Inni delfici* è invece interpretato da Pöhlmann 1970, nn. 19-20, come un espediente grafico per indicare due note sulla stessa sillaba, senza alcuna rilevanza sul piano ritmico.

[44] Per un'analisi dettagliata di queste due monodie rinvio a Pretagostini 1989a, pp. 111-121 [= pp. 171-187 in questo volume].

[45] Sebbene la tradizione manoscritta non sia concorde sul numero delle reiterazioni della sillaba εἱ-, resta il fatto che nella scrittura essa è certamente ripetuta per un certo numero di volte.

[46] Pher. fr. 155 K.-A.

[47] Fr. 155, 22-23 K.-A.: κακά μοι παρέσχεν οὗτος (*scil.* Timoteo), ἅπαντας οὓς λέγω | παρελήλυθεν.

[48] A proposito di Timoteo particolarmente incisive sono le considerazioni di Gentili 2006b, pp. 53 s.

624 Il frammento di Ferecrate è stato a giusto titolo considerato una sintetica «storia della nuova musica»[49]. In effetti i personaggi citati nel *Chirone* appartengono alla schiera di quegli innovatori che, nella seconda metà del V secolo a.C., operarono una vera rivoluzione in campo musicale: affrancarono i μέλη dalla struttura strofica introducendo i canti a solo (Melanippide)[50], trasformarono le forme tradizionali del ditirambo in esecuzioni «aeree» e altisonanti privilegiando il valore fonico della parola rispetto ai suoi contenuti (Cinesia)[51], portarono l'esperienza dell'auletica nella citarodia aumentando il numero delle corde della cetra e sperimentando nuove tecniche nella prassi esecutiva[52], che permisero la realizzazione di cromatismi ed enarmonie (Frinide)[53]. Punto di arrivo di questo processo evolutivo fu Timoteo, di cui resta un lungo frammento poetico dei *Persiani*[54] che descrive la battaglia di Salamina, già cantata da Eschilo nell'omonima tragedia. Si tratta di un νόμος citarodico 'ditirambizzato', che tuttavia conserva ancora la divisione terpandrea: rimangono parte dell'ὀμφαλός, la σφραγίς e l'ἐπίλογος. Tratto peculiare dell'opera di Timoteo è la sostanziale riduzione del νόμος e del ditirambo a un unico genere poetico[55] che, in quanto svincolato dalla responsione strofica[56] e da ogni costrizione metrico-ritmica, risultava particolarmente adatto a realizzare con molta libertà ogni sorta di mimetismo musicale[57].

[49] Restani 1983, p. 140.

[50] Aristot. *Rhet.* 1409b2 6-29.

[51] Cf. Aristoph. *Av.* 1388-1390: τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται | ἀέρια καὶ σκότιά γε καὶ κυαναυγέα | καὶ πτεροδόνητα, versi pronunciati proprio da Cinesia.

[52] Facendo vibrare la corda alla sua metà, si poteva disporre di un'altra ottava acuta di suoni e ottenere così una più ampia gamma sonora: cf. Ps.-Aristot. *Probl.* 19, 23: ἐκ τοῦ ἡμίσεος ἡ κορδὴ ψαλλομένη καὶ ὅλη συμφωνοῦσα διὰ πασῶν.

[53] Pher. fr. 155, 14-16 K.-A.: Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλών τινα | κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν,| ἐν πέντε χορδαῖς δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων.

[54] Timoth. *PMG* 791.

[55] La labilità dei confini tra i vari generi letterari e musicali e la totale mancanza di regole nell'impiego delle melodie e delle armonie all'interno delle singole composizioni (per cui cf. Dion. Hal. *De comp. verb.* 19, 131-132, II, pp. 85 s. Us.-Rad.) sono aspramente criticate da Plat. *Leg.* 700d-e.

[56] Ps.-Aristot. *Probl.* 19, 15: οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο ... καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους πρότερον δὲ εἶχον.

[57] *Ibid.*: καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῇ μιμήσει ἠκολούθει ἀεὶ ἕτερα γινό–μενα. μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. Ma sul rifiuto di una mimesi troppo libera e lontana da un modello educativo 'onesto' cf. Plat. *Resp.* 398a-b.

La consapevolezza da parte del poeta della distinzione ormai vigente tra metri e ritmi[58] ben attesta la distanza che separa Timoteo, cantore di «nuove composizioni»[59], dall'età arcaica e tardoarcaica, quando Pindaro all'inizio dell'*Olimpica* 2 invocava «gli inni signori della cetra»[60]; la rivoluzione si è ormai compiuta, sebbene la reazione dei tradizionalisti fosse stata fin dall'inizio immediata e aspra. Basti pensare alla polemica di Pratina di Fliunte, il quale, già nella prima metà del V secolo a.C., biasimava l'*aulos* perché non rispettava il canto del coro, riaffermando nel contempo la supremazia dell'elemento metrico-ritmico sull'accompagnamento musicale[61]; e ancora Timoteo, secondo quanto riferisce Boezio[62], fu addirittura oggetto di un decreto da parte degli Spartani, che lo accusarono di corrompere con la sua musica le orecchie dei giovani[63].

Queste innovazioni ritmico-musicali investirono anche il genere preminente nella vita culturale di questo periodo, il teatro, che infatti già alla fine del V secolo a.C. si volse verso una più marcata spettacolarità, con la creazione di nuovi contesti performativi[64]. La bravura e la specializzazione tecnica dell'attore trovarono spazio, all'interno del dramma, nella monodia, il canto a solo, che divenne la sezione maggiormente in grado di suscitare l'interesse e il favore del pubblico[65]. Parallelamente, al di fuori del dramma

[58] Timoth. *PMG* 791, 229-31: νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις | ῥυθμοῖς τ' ἑνδεκακρουμάτοις | κίθαριν ἐξανατέλλει.

[59] Timoth. *PMG* 796, 1-5: οὐκ ἀείδω τὰ παλαιά, | καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω· | νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει, | τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων· | ἀπίτω Μοῦσα παλαιά.

[60] Pind. *Ol.* 2, 1: ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι, espressione con cui il poeta intende consacrare la preminenza della parola sulla musica.

[61] Prat. *PMG* 708, 6-7: τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ' αὐλὸς | ὕστερον χορευέτω· καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας.

[62] Boeth. *De inst. mus.* 1, 1.

[63] *Ibid.*: πολυφωνίαν εἰσάγων λημαίνεται τὰς ἀκοὰς τῶν νέων. In riferimento all'aspetto musicale il testo del decreto è stato preso in esame da Marzi 1988. Per una più chiara contestualizzazione di questo episodio non si deve comunque dimenticare il retroterra culturale della città di Sparta: vi aveva operato e insegnato Terpandro, il normalizzatore dei νόμοι, custode dell'antico e austero patrimonio musicale della tradizione.

[64] Nel dramma il coro andò progressivamente svincolandosi dall'intreccio dell'azione e vide ridotto il suo spazio, vennero inseriti intermezzi musicali, i cosiddetti ἐμβόλιμα (cf. Aristot. *Poet.* 1456a 28-32), e si privilegiarono le scelte spettacolari, per cui si veda Venini 1953; sono cambiamenti che testimoniano, come ha giustamente osservato Gentili 2006a, pp. 42-45, la tendenza verso un teatro di intrattenimento e d'evasione, non più politicamente impegnato.

[65] È interessante notare che Aristot. *Poet.* 1451b 35-39, criticando le tragedie in cui le azioni si susseguono le une alle altre in maniera episodica e disorganica, ne attribuisca la responsabilità non solo agli autori, ma anche agli attori, la cui richiesta di 'pezzi' idonei

tradizionalmente inteso, nacquero altre forme di spettacolo; esse consistevano, per esempio, in vere e proprie esibizioni virtuosistiche di τραγῳδοί e 626 κωμῳδοί[66], attori professionisti che cantavano e mimavano, con l'accompagnamento della lira e dell'*aulos*, brani teatrali, epici e lirici d'età classica[67]. Dunque momenti di spettacolo di grande popolarità, di puro intrattenimento, durante i quali il testo poetico, diversamente da quanto sarebbe avvenuto nella cultura erudita e scritta delle corti ellenistiche[68], continuò a esprimersi in stretta relazione con l'elemento musicale. Ma, come si è detto, il connubio parola-musica aveva subito nel rapporto fra le due componenti un rovesciamento a tutto vantaggio della seconda, che, anche grazie al suo ruolo dominante, aveva ormai acquisito e sviluppato una sua propria autonomia; è nel contesto di questa nuova realtà che, a partire dal IV secolo a.C., si viene formando una specifica 'teoria' musicale, cui si deve, fra l'altro, l'elaborazione di un lessico specializzato[69].

Nei secoli precedenti l'ellenismo due erano stati gli aspetti della musica su cui si era soffermata la riflessione filosofica: l'indagine acustico-matematica dei suoni operata dai pitagorici e la dottrina etico-musicale di Damone[70]. In realtà molti sono i punti di contatto tra queste due scuole[71]. La connessione tra musica ed etica, che si considera di ascendenza damoniana soprattutto 627 sulla base della testimonianza di Platone[72], è presente anche nel pensiero pita-

a mettere in luce la loro bravura andava a discapito della necessaria coordinazione fra gli episodi.

[66] Per la presenza anche di donne all'interno delle categorie di professionisti – attori, musici, mimi – che operarono nell'ambito di queste forme di spettacolo si veda Angeli Bernardini 1995.

[67] Il processo di 'antologizzazione' operato da questa nuova cultura è messo bene in luce da Gentili 2006a, pp. 38-42.

[68] In questo contesto la poesia divenne un fenomeno puramente letterario con spazi pressoché azzerati per la *performance* lirica: il testo verbale può esistere di per sé, non ha più bisogno del connubio con l'elemento musicale. Un'incisiva sintesi sulla nuova cultura legata alle corti ellenistiche è offerta da Serrao 1977 e da Pretagostini 1988a.

[69] A proposito dei cambiamenti che in questo periodo investono i modi della comunicazione, molto interessanti risultano le considerazioni di Wallace 1994.

[70] Sull'esistenza di una terza corrente nel panorama della ricerca musicale della fine del V secolo a.C., quella dei cosiddetti ἁρμονικοί citati da Aristox. *Harm.* 2, 40, 26, p. 51, 1 Da Rios, l'opinione degli studiosi non è concorde. Mentre per Wallace 1995 essi sono a tutti gli effetti «un particolare gruppo di teorici che chiamarono se stessi gli *harmonikoi*» (p. 30), altri, come per esempio Barker 1978a, p. 4, ritengono che Aristosseno designasse con questo nome più genericamente quei contemporanei e predecessori riconducibili alla sua corrente.

[71] Per questo aspetto specifico si veda Rossi 1988b.

[72] Plat. *Resp.* 400a-c, da cui si deduce che veniva attribuita a Damone anche la teoria dei tre generi ritmici (ὅτι μὲν γὰρ τρί' ἄττα ἐστὶν εἴδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται). La presenza in

gorico: il concetto di ἁρμονία[73], intesa come unificazione dei contrari[74] nella quale si realizza l'ordine del cosmo, è fondamentale per spiegare l'influsso che la musica esercita sull'anima. Secondo quanto riferisce Aristotele, anche l'anima per i pitagorici è armonia[75], e la musica, che rispecchia l'armonia universale in virtù della sua natura numerica e matematica[76], ha un potere particolare su di essa per l'affinità con la sua essenza costitutiva[77]. Damone, da parte sua, esalta la funzione e l'influenza della musica nell'educazione e nella formazione del carattere dell'individuo; questa impostazione trova poi un notevole sviluppo in Platone e in Aristotele, i quali, in alcune delle loro opere più importanti[78], dedicano ampio spazio al valore paideutico della musica. Il carattere etico dei ritmi e delle melodie viene sottolineato anche nel libro XIX

quest'epoca di correnti non in sintonia con la teoria etica damoniana è invece testimoniata dall'anonimo autore (forse del IV secolo a.C.) del *PHib.* I 13, che contesta la capacità della musica di influenzare l'*ethos* dell'uditore.

[73] Il concetto di 'armonia' dell'universo, la cui intelligibilità si basa sul numero (cf. Philol. 44 B 11 D.-K.: γνωμικὰ γὰρ ἁ φύσις ἁ τῶ ἀριθμῶ), fondamento di tutte le cose (*ibid.*, 4: καὶ πάντα γα μὰν τὰ γιγνωσκόμενα ἀριθμὸν ἔχοντι· οὐ γὰρ οἷόν τε οὐδὲν οὔτε νοηθῆμεν οὔτε γνωσθῆμεν ἄνευ τούτου), è il fulcro della speculazione dei Pitagorici. Di qui lo studio della musica come struttura melodica che basa la propria organizzazione interna sui rapporti matematici esistenti tra i suoni (l'intervallo d'ottava è espresso dalla proporzione numerica 2 : 1, quello di quarta dalla proporzione 4 : 3, quello di quinta dalla proporzione 3 : 2): lo studio di tali rapporti è essenziale in quanto essi esprimono la natura dell'armonia universale (cf. Strab. 10, 3, 10: οἱ Πυθαγόρειοι ... καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες). Il significato primo del termine ἁρμονία, dunque, non è musicale (cf. *Od.* 5, 248 e 5, 361, e Hdt. 2, 96); è solo in questo sistema di pensiero che esso, per analogia, viene esteso a tale sfera semantica.

[74] Philol. 44 B 10 D.-K.: ἁρμονία δὲ πάντως ἐξ ἐναντίων γίνεται· ἔστι γὰρ ἁρμονία πολυμιγέων ἕνωσις καὶ δίχα φρονεόντων συμφρόνησις. Cf. Aristot. *De an.* 407b 30-31: καὶ γὰρ τὴν ἁρμονίαν κρᾶσιν καὶ σύνθεσίν τινα ἐναντίων εἶναι.

[75] Aristot. *Pol.* 1340b 18- 19: διὸ πολλοί φασι τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἁρμονίαν εἶναι τὴν ψυχήν, οἱ δ' ἔχειν ἁρμονίαν.

[76] Plat. *Tim.* 35b-36b, nella descrizione della struttura dell'anima del mondo, chiaramente risente delle speculazioni pitagoriche sui numeri e sulla teoria musicale.

[77] In questa prospettiva la musica poteva ristabilire l'armonia turbata nell'anima di ciascun individuo; di qui il concetto di catarsi e la fede nel potere magico e psicoterapeutico della musica (una sorta di 'musicoterapia' *ante litteram*): cf. Aristox. fr. 26 Wehrli: ὅτι οἱ Πυθαγορικοί, ὡς ἔφη Ἀριστόξενος, καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μὲν σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς.

[78] Platone dedica alla musica quasi l'intero terzo libro della *Repubblica*, Aristotele tutto l'ottavo libro della *Politica*, in entrambi i casi all'interno di un discorso più generale sull'educazione (Plat. *Resp.* 401d: κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή; Aristot. *Pol.* 1340b 13-15: δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ (*scil.* la musica) τοὺς νέους. ἔστι δὲ ἁρμόττουσα πρὸς τὴν φύσιν τὴν τηλικαύτην ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς).

dei *Problemi* di scuola aristotelica[79], interamente dedicato alla musica, che, pur privo di originalità per quanto riguarda le questioni teoriche[80], risulta utile 628 agli studiosi moderni per la conoscenza della prassi esecutiva nel IV secolo a.C.[81], soprattutto se si tiene conto della scarsità delle testimonianze che si sono conservate sull'argomento.

Ma l'autore che segna la nascita di una vera e propria teoria musicale fu Aristosseno di Taranto, discepolo di Aristotele, vissuto nel IV secolo a.C.[82]. A lui si deve il superamento del metodo pitagorico, basato prevalentemente sull'astrazione matematica, a tutto vantaggio di una maggiore attenzione verso gli aspetti più concreti e pragmatici dell'esperienza musicale[83]. Molto

[79] Ps.-Aristot. *Probl.* 19, 27.

[80] *Ibid.* 19, 35, vengono sostanzialmente riprese speculazioni pitagoriche, mentre in 19, 27 e 19, 29 è chiaro l'influsso della teoria etica.

[81] *Ibid.* 19, 15, si prendono in esame le forme poetico-musicali privilegiate dai nuovi musici; in 19, 18 si propone una riflessione sul tipo di accompagnamento usato nell'esecuzione vocale; in 19, 23 si illustrano le nuove tecniche di esecuzione sperimentate sulla lira.

[82] Per una chiara e sintetica esposizione della teoria musicale di Aristosseno si rinvia a Comotti 1991, pp. 88-96.

[83] Alla base del sistema musicale greco è il tetracordo, successione di quattro suoni, i cui estremi sono a intervallo di quarta. L'associazione di due tetracordi congiunti (quando l'ultima nota di un tetracordo coincide con la prima del successivo) forma l'eptacordo, quella di due tetracordi disgiunti (separati cioè da un intervallo di un tono) l'ottava. Qui di seguito sono riportati, in ordine ascendente, i suoni che compongono l'ottava, sempre indicati secondo la denominazione delle corrispondenti corde della lira (gli antichi non assegnarono mai denominazioni ben precise a ogni singolo suono, in quanto l'intonazione delle note mobili della scala variava a seconda del genere [cf. n. 86]; per gli antichi, inoltre, non esisteva un'altezza 'assoluta' di riferimento, come per noi il 'la' 440 Hz): ὑπάτη (l'estrema', la corda più lontana dal corpo del suonatore), παρυπάτη ('vicina' all'ὑπάτη), λίχανος (toccata con il 'dito indice'), μέση (corda 'di mezzo'), παραμέση ('vicina' alla μέση), τρίτη (la 'terza' partendo dalla più alta), παρανήτη ('vicina' alla νήτη), νήτη (l''ultima'). Associazioni di tetracordi di ampiezza superiore a quella dell'ottava sono il sistema perfetto minore (tre tetracordi congiunti più una nota al grave, il προσλαμβανόμενος), il sistema perfetto maggiore (due coppie di tetracordi congiunti, con l'intervallo di un tono al centro più una nota aggiunta al grave) e il sistema perfetto immutabile (combinazione del sistema perfetto maggiore con quello minore). Nell'ambito di tali sistemi gli antichi individuarono sette specie di ottava, che si differenziavano per la disposizione degli intervalli al loro interno. Il Medioevo ereditò dai Greci la scala di due ottave in minore, cioè il sistema perfetto maggiore, che in un primo momento furono indicate dalle quindici lettere dell'alfabeto latino (A-P). In seguito Guido d'Arezzo, monaco benedettino vissuto nella prima metà dell'XI secolo, escogitò il sistema mnemonico, che assegna alle note della scala diatonica un nome (ut [poi mutato in do], re, mi, fa, sol, la, si [aggiunto nel XVI secolo], cioè le moderne denominazioni ancora in uso), basato sulle sillabe iniziali di ciascun emistichio dell'inno liturgico a San Giovanni Battista *Ut queant laxis*, che procedeva proprio secondo la successione ascendente dei suoni della scala

importante è il suo rapporto con Archita di Taranto (V-IV secolo a.C.), il pitagorico che più di ogni altro si dedicò allo studio dei principi matematici che stanno alla base della prassi musicale[84]; quest'ultimo aveva ideato una divisione scalare, giuntaci attraverso Claudio Tolomeo[85], articolata in tre differenti tipi di scale, ognuna delle quali comprendente un'ottava suddivisa in due tetracordi: la struttura interna dei tetracordi nelle tre scale determina tre diversi γένη, il diatonico, il cromatico e l'enarmonico. È proprio tale classificazione per generi, che rispecchia le forme di accordatura esistenti nella prassi esecutiva, l'elemento che accomuna Aristosseno ad Archita[86]: entrambi, infatti, nell'ottica di questa classificazione, fondarono le loro teorie armoniche sull'analisi dei sistemi di intonazione dei musici loro contemporanei, e non sulla pura astrazione matematica[87]. La contrapposizione tra i due, generalmente considerati dalla tradizione su posizioni antitetiche[88], non fu dunque così netta. 629

Aristosseno, da parte sua, pone in maniera molto più esplicita la sensazione (αἴσθησις) a fondamento della sua speculazione teorica[89]. Negli *Elementi*

diatonica: «*Ut* queant laxis *Re*sonare fibris *Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum *Sol*ve polluti *La*bii reatum Sancte Iohannes».

[84] Cf. Cl. Ptol. *Harm.* 1, 13, p. 30, 9 s. Düring Ἀρχύτας δὲ ὁ Ταραντῖνος μάλιστα τῶν Πυθαγορείων ἐπιμεληθεὶς μουσικῆς.

[85] *Ibid.* 1, 13 e 2, 14, pp. 30 s. e 70 ss. Düring.

[86] Anche se Aristosseno nei suoi *Elementi armonici* riprende la classificazione per γένη di Archita, i loro due sistemi non sono identici; Archita manteneva fisso l'intervallo inferiore del tetracordo e considerava mobile una sola nota (cf. Barker 1989), mentre per Aristosseno le note mobili sono due, quelle centrali, la παρυπάτη e la λίχανος. È proprio la diversa posizione di queste due note a determinare il tipo di γένος: la successione semitono – tono – tono dava luogo al genere diatonico, quella semitono – semitono – un tono e mezzo al genere cromatico, quella quarto di tono – quarto di tono – due toni al genere enarmonico.

[87] Come era nella tradizione dei pitagorici, che fondarono su principi astrattamente matematici lo studio del suono. Significativo a questo proposito Plat. *Resp.* 531b-c, dove si polemizza con Archita proprio perché, come sottolinea Barker 1989, p. 170, «si era interessato ... al 'futile' compito di descrivere e giustificare i modelli di armonizzazione che erano realmente usati dai musicisti»; cf. Timpanaro Cardini 1962, pp. 312 s.

[88] Cf. ad esempio Cl. Ptol. *Harm.* 1, 2, pp. 5 s. Düring = Aristox. Test. 30 Da Rios.

[89] Aristox. *Rhythm.*, p. 2, 5 Pearson: ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν. Cf. Porph. *Comm. in Ptol. Harm.* p. 24, 3 Düring: οὗτοι (*scil.* ἔνιοι τῶν ἀπ' Ἀριστοξένου) γὰρ τὴν μὲν αἴσθησιν ὡς κυρίαν ἐθεάσαντο. Parte della critica, però, come fa notare Wallace 1995, p. 38, riconosce che «Aristosseno non si liberò completamente dalle astratte analisi numeriche della musica, e addirittura dall'opera dei pitagorici»; cf. Litchfield 1988, p. 67: «Aristosseno usò un metodo empirico per sviluppare e spiegare le sue teorie, ma le conclusioni rimangono astratte, ideali e speculative».

armonici oggetto della sua trattazione è appunto l'omonima disciplina che, occupandosi degli intervalli dei suoni, coopera alla definizione di una teoria globale della musica[90]. I presupposti su cui si fonda la comprensione dei fenomeni musicali sono, oltre alla sensazione, l'intelletto (διάνοια), necessario a distinguere e a riconoscere la funzione delle note e degli intervalli percepiti attraverso l'αἴσθησις, e la memoria (μνήμη), indispensabile a mettere in relazione uno dopo l'altro i suoni che compongono la melodia[91]. Molto moderno e concretamente legato all'esperienza sensibile è il concetto di δύναμις, che indica la 'funzione' di un suono in un determinato contesto[92]: se, ad esempio, la λίχανος, nota mobile all'interno di un tetracordo, subiva delle χρόαι o variazioni, cioè sfumature nell'accordatura, come poteva accadere nella realtà della prassi esecutiva, l'orecchio continuava comunque a percepire che quella melodia apparteneva a un determinato γένος perché la sua 'funzione' nell'ambito di tale tetracordo restava la stessa. Si dovrà giungere al XVIII secolo e alla codificazione del sistema tonale per ritrovare un concetto simile[93].

630

Nell'altra sua opera a noi pervenuta, gli *Elementi ritmici*, Aristosseno analizza invece i valori temporali che il testo poetico assume nell'esecuzione. Per la prima volta sul piano teorico viene sancita l'autonomia del ritmo musicale rispetto a quello metrico, autonomia le cui prime attestazioni nella prassi esecutiva risalivano, come si è visto, al secolo precedente: il ricorso al concetto astratto di χρόνος πρῶτος, ormai necessario per misurare il ritmo musicale non più legato alla sillaba[94], sarà poi ripreso da tutti i teorici che seguirono[95]. Dopo Aristosseno la trattatistica dei secoli successivi non diede contributi originali nel campo della musica: si continuarono a ripetere scolasticamente ora la teoria pitagorica ora quella aristossenica. Volgarizzatore del pensiero di Aristosseno fu Cleonide (I-II secolo d.C.), di cui rimane una Εἰσαγωγὴ ἁρμονική[96], mentre importanti informazioni sulla teoria musicale

[90] Aristox. *Harm.* 1, 2, p. 6, 1-6 Da Rios. Nel corso dell'opera l'autore analizza i singoli elementi che costituiscono la melodia: suoni, intervalli, scale, generi.

[91] *Ibid.* 2, 38-39, p. 48, 11-18 Da Rios.

[92] Barker 1978b, pp. 12 s.

[93] Nell'armonia funzionale ogni grado della scala presenta una specifica 'funzione tonale': per esempio, tonica, dominante e sottodominante sono i 'gradi forti' intorno ai quali ruota ogni costruzione melodica e armonica.

[94] Aristox. *Rhytm.* p. 12, 13 ss. Pearson.

[95] Cf. Dion. Hal. *De comp. verb.* 11, 64, II, pp. 42 s. Us.-Rad.; Arist. Quint. 1, 13, p. 32, 4 ss. W.-I.

[96] Oltre che in Jan 1895, pp. 179-207, il testo è reperibile in Menge 1916, pp. 186-222.

pitagorica sono trasmesse dallo Ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον[97] di Nicomaco di Gerasa (fine I secolo d.C.) e dagli Ἁρμονικά[98] di Claudio Tolomeo (II secolo d.C.).

Contro il valore etico attribuito alla musica si levò la voce dell’epicureo Filodemo di Gadara (I secolo a.C.), che era stato preceduto qualche secolo prima dall’anonimo autore del *PHib.* I 13[99]. Nel suo *Sulla musica* Filodemo, in polemica con Platone, nega che la musica sia un’arte imitativa[100]; essa, pur non avendo la possibilità di liberare l’animo umano dal dolore, risulta comunque utile perché le sensazioni acustiche che suscita provocano piacere e il piacere è, all’interno della riflessione filosofica epicurea, il fine dell’uomo: i musicisti dunque sono solo dei τεχνῖται incapaci di trasmettere alcun tipo di virtù[101]. Analoghe riserve sulla valenza etica della musica si ritrovano negli scritti di Sesto Empirico (II-III secolo d.C.)[102].

631

Fonte importante per l’abbondanza di notizie tramandate sulla storia del pensiero musicale antico, pur risultando scarsamente originale sul piano teorico, è il trattato *Sulla musica* dello Pseudo-Plutarco[103], il cui autore si rifà a opere, alcune delle quali per noi perdute, di grandi personalità del passato quali Glauco di Reggio, Eraclide Pontico, Aristosseno, senza però esporre in maniera organica e fare propria nessuna specifica teoria. Fra i trattati musicali si impone per qualità e ampiezza di contenuti quello *Sulla musica* di Aristide Quintiliano, la cui datazione, che tradizionalmente oscilla tra I e IV secolo d.C., va forse fissata all’epoca più tarda[104]. Pur riprendendo teorie neoplatoniche, neopitagoriche e peripatetiche, l’opera si distingue per la completezza con cui propone in un unico quadro d’insieme l’analisi dei vari aspetti musicali, che in precedenza venivano di solito discussi in singole monografie. Nel primo libro Aristide suddivide lo studio delle strutture della musica in armonia, ritmica e metrica; la dipendenza da Aristosseno per la sezione relativa alla speculazione armonica consente di ricostruire

[97] L’opera è pubblicata in Jan 1895, pp. 237-265.

[98] Düring 1930.

[99] Una particolareggiata analisi di questo testo è offerta da Avezzù 1994.

[100] Philodem. *De mus.* 4, p. 65, 23 ss. Kemke: οὐδὲ γὰρ μιμητικὸν ἡ μουσική, καθάπερ ὀνειρώττουσιν.

[101] Rispoli 1991.

[102] Cf., per esempio, Sext. Emp. *Adv. math.* 6, 28, p. 169, 10 s. Mau: ἡ μὲν μουσικὴ ... μόνον τέρπειν πέφυκεν.

[103] Per quanto riguarda quest’opera, di notevole interesse è l’edizione commentata di Lasserre 1954; ancora utile per il ricco materiale tecnico-musicale raccolto nel commento è l’edizione di Weil – Reinach 1900.

[104] Così Zanoncelli 1977.

quelle parti della teoria aristossenica che sono andate perdute nel testo degli *Elementi armonici* pervenutoci. Nel secondo viene invece discusso il valore della musica nell'educazione e i suoi effetti sull'animo umano: è singolare che, ponendo la musica in cima alle arti mimetiche che si rivolgono alla parte irrazionale dell'animo – mentre la filosofia è al vertice di quelle che influenzano la parte razionale –, Aristide intenda la μουσική ancora come [632] unione di parola, musica e danza[105]. Nel terzo l'autore individua le analogie tra la natura del cosmo e quella dell'uomo, esponendo i principi della sua filosofia musicale[106].

Una menzione speciale, nel panorama della letteratura musicale di questi secoli, va riservata ai *Sofisti a banchetto* di Ateneo (II-III secolo d.C.), un'opera che ha ben poco a che fare con la teoria, ma che documenta in maniera pressoché isolata la musica 'viva' dell'epoca. Si tratta di un'enciclopedia di fatti e notizie inerenti alla realtà conviviale, nella quale questioni musicologiche sono incidentalmente discusse nei libri IV e XIV. I contributi più originali dell'opera consistono nella ricca ricerca organologica sugli strumenti, in particolare sull'*aulos*, e nella trattazione dei canti di tradizione popolare; sono contributi che testimoniano l'interesse folclorico ed etnomusicologico dell'autore[107], interesse tanto più prezioso per la sua unicità nell'ambito di una trattatistica incentrata quasi esclusivamente sugli aspetti puramente 'teorici' della musica.

L'abbondanza di documenti sulla teoria va di pari passo con la ridotta consistenza numerica dei testi con notazione musicale giunti fino a noi[108], nessuno dei quali è anteriore al III secolo a.C. La ragione di tale esiguità numerica va individuata nel fatto che l'esigenza di scrivere la musica non fu

[105] Arist. Quint. 2, 4, p. 56, 6 ss. W.-I. La sopravvivenza, a livello teorico, di questo concetto, anche a distanza di molti secoli dal periodo in cui la μουσική era una concreta realtà, è un'ulteriore testimonianza di quanto essa fosse radicata nella cultura greca arcaica e classica.

[106] Cf. Zanoncelli 1977, pp. 52-64.

[107] Si veda Restani 1988.

[108] Pöhlmann 1970, l'edizione che raccoglie i testi con notazione musicale, non comprende le ultime scoperte papiracee, come, per esempio, il *PLeid.* inv. 510, i *POxy.* 3161 e 3163 e i *POxy.* 3704 e 3705. Il sistema di scrittura musicale degli antichi prevedeva due diversi tipi di notazione, uno vocale e uno strumentale, che sono stati tramandati da Alipio, 4 (Jan 1895, pp. 368 ss.), da Aristide Quintiliano 1, 11, pp. 24-27 W.-I., e da Bacchio 1, 11 ss. (Jan 1895, pp. 293 ss.): esso utilizza i segni alfabetici capovolti o variamente modificati e ad ogni segno della notazione vocale fa corrispondere un preciso segno della notazione strumentale. Fra i non molti esempi di esecuzione di musica greca antica, per i quali rimando a Anderson 1994, pp. 239-240, il tentativo più rigoroso è quello dell'Ensemble Kérylos, *La musique grecque antique: de la pierre au son*, Metz 1993, CD audio, che si avvale della consulenza scientifica di A. Bélis.

avvertita probabilmente prima del IV secolo a.C.[109] Fino a questo periodo, poiché la musica era legata all'*hic et nunc* della *performance* orale, nella pratica della composizione musicale prevalse l'improvvisazione o, quanto meno, non fu considerato necessario fissare in via definitiva una melodia che, quando veniva scritta, lo era solamente per esigenze di messa in scena da parte delle compagnie teatrali[110]. Tra le testimonianze più antiche sono da annoverare i frammenti papiracei dell'*Ifigenia in Aulide* e dell'*Oreste* di Euripide[111], databili intorno al III secolo a.C.: sono un chiaro esempio dell'utilizzo della notazione musicale per esigenze di copione da parte di quegli attori professionisti itineranti che in età ellenistica, come si è detto, eseguivano antologie teatrali in *recitals* virtuosistici. Risalgono invece al II secolo a.C. i due *Inni delfici*[112] con notazione musicale scoperti alla fine del secolo scorso tra le rovine del Tesoro degli Ateniesi, composti da musicisti appartenenti alla consorteria dei Τεχνῖται dionisiaci di Atene in missione sacra a Delfi[113], mentre è databile al I secolo d.C. un altro famoso testo epigrafico, l'*Epitafio* di Sicilo[114]. Oltre a resti papiracei e iscrizioni, grazie alla tradizione manoscritta si sono conservati anche altri brani musicali, come gli *Inni* attribuiti a Mesomede[115], musico greco dell'età di Adriano, pubblicati nel 1581 da Vincenzo Galilei, e i sei brani strumentali conosciuti come *Anonimi Bellermanniani*[116].

633

L'esiguità delle testimonianze non consente, se non in minima parte, di ricostruire in concreto il quadro musicale della cultura greca antica. Sono soprattutto la scarsa considerazione che veniva riservata alla musica come 'mestiere'[117] e l'oralità come elemento fondamentale di tutte le manifestazioni artistiche dell'età arcaica e classica le cause per cui la musica risulta oggi un settore poco conosciuto nel sistema culturale degli antichi; ma questo

[109] Cf. Aristox. *Harm.* 2, 39, 6, p. 49, 2 Da Rios: τὸ παρασημαίνεσθαι τὰ μέλη.

[110] Pöhlmann 1988.

[111] Rispettivamente *PLeid.* inv. 510 (pubblicato da Jourdan-Hemmerdinger 1973) e *PWien.* G 2315 (= Pöhlmann 1970, n. 21).

[112] Pöhlmann 1970, nn. 19-20.

[113] Dei due musicisti, uno, l'autore del secondo *Inno*, è sicuramente Limenio; l'altro, considerato finora anonimo, secondo la proposta di Bélis 1988b, va identificato con un tal Ateneo: riesaminando il testo dell'iscrizione, la studiosa propone infatti di leggervi non l'etnico Ἀθήναιος 'Ateniese', ma il nome proprio Ἀθηναῖος, appunto quello del compositore.

[114] Pöhlmann 1970, n. 18.

[115] *Ibid.* nn. 1-5.

[116] *Ibid.* nn. 7-12.

[117] Aristot. *Pol.* 1341b 8-18.

non deve costituire, nell'ambito degli studi classici, un alibi per prescindere da essa, non fosse altro perché la musica rappresentava ancora nel IV secolo a.C. una componente essenziale della poesia[118].

[118] Per quanto riguarda la parte più specificamente musicale di questo saggio, sono grato a Eleonora Rocconi, che mi ha fornito preziosi suggerimenti nella fase di elaborazione del lavoro.

PAROLA E METRO IN SOFOCLE

È senza dubbio merito di Dietmar Korzeniewski aver trovato una formulazione che con disarmante semplicità definisce l'importanza fondamentale, direi la centralità, del rapporto parola/metro nella poesia greca; la frase, nella traduzione del suo manuale di metrica realizzata da Olimpia Imperio suona così: «una metrica senza la parola è vuota e inerte», «leer und tot» nell'originale tedesco[1]. Nelle intenzioni di Korzeniewski questa formula era finalizzata, come ha ben spiegato Luigi Enrico Rossi, ad «una vera e propria 'esegesi verbale' dei testi ... mirante, in più d'un caso, a ottenere risultati concreti nell'interpretazione degli schemi metrici»[2]. In altri termini, secondo lo studioso tedesco, nell'ambito della complessa e affascinante problematica del rapporto fra semantica e metrica o, più in concreto, dell'interazione fra parola e metro, l'analisi verbale può e deve servire a vitalizzare, a dare contenuto all'analisi delle strutture metriche.

Ma il percorso ermeneutico fra semantica e metrica che nella visione di Korzeniewski parte dal testo verbale per giungere allo schema metrico, in realtà è un percorso bidirezionale. Infatti è altrettanto legittimo, e per certi aspetti più innovativo, il percorso ermeneutico inverso, quello che, muovendo dallo schema metrico, giunge al testo verbale, poiché in molti casi l'elemento verbale acquista maggior forza e addirittura un accrescimento di significato in virtù dell'elemento metrico che lo sostiene. Dunque in quest'ottica la metrica, rispetto all'articolazione verbale a cui si accompagna, si presenta come un significante altro e collaterale che coopera alla determinazione del significato globale del testo.

Purtroppo un approccio che si fondi sulla riconosciuta interazione, là dove presente, fra parola e metro, cioè fra significante verbale e significante

Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione, a cura di G. Avezzù, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2003, pp. 261-278.

[1] Korzeniewski 1998, p. 155.
[2] Rossi 1969, p. 318.

metrico, non ha suscitato fra gli studiosi l'attenzione che a mio parere esso meriterebbe, eccezion fatta per le molte osservazioni contenute proprio nel manuale di Korzeniewski. Alcune di esse, però, sono piuttosto opinabili, come vedremo più avanti nel corso di queste nostre riflessioni, mentre altre risultano senza dubbio valide, ma forse troppo generiche, come per esempio
262 quella sulla connotazione orientale ed esotica che lo ionico conferisce ad alcune sezioni liriche delle *Supplici* e dei *Persiani* di Eschilo, nonché delle *Baccanti* di Euripide[3], oppure quella sulla celebre monodia di Agatone nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (vv. 101-129), strutturata anch'essa in ionici per alludere con palese ironia, perfino attraverso il codice metrico, al carattere molle ed effeminato del famoso tragediografo[4].

La ragione più forte che determina la prudenza o addirittura lo scetticismo della maggior parte degli studiosi, anche di quelli che riconoscono alla metrica il ruolo e la dignità di significante autonomo rispetto al significante verbale, va individuata nel fatto che, diversamente da quanto accade per il ritmo musicale, per cui i metricologi antichi elaborarono una teoria musicale dell'*ethos* dei ritmi[5], per le sequenze metriche, cioè per i singoli versi e *cola* della metrica lirica, non c'è traccia nelle testimonianze antiche di una teoria siffatta[6]. Poiché i metricisti antichi, almeno a stare alle testimonianze che ci sono pervenute, non hanno formulato una teoria sistematica e generalizzata riguardo al carattere dei singoli *cola* lirici – per esempio del dimetro giambico o dell'itifallico, del dimetro coriambico o dell'enoplio – è opinione ricorrente fra i classicisti che non sia possibile stabilire una ben determinata e costante corrispondenza di specifici versi o *cola* con i sentimenti, le situazioni, i comportamenti veicolati dal testo. Sebbene questa opinione, se considerata come formulazione teorica generale in riferimento ad una applicazione sistematica dell'interazione metro/parola, sia sostanzialmente corretta, ritengo tuttavia, come ebbi modo di affermare in un mio lavoro del 1990[7], che, nell'ambito dei testi poetici e più specificamente dei testi poetici lirici, sono abbastanza numerosi e interessanti i casi in cui singole realtà metrico-ritmiche, nel concreto della loro realizzazione pratica, cioè nella

[3] Korzeniewski 1998, p. 116.

[4] Korzeniewski 1998, p. 118.

[5] A proposito delle valenze etico-musicali connesse con i vari ritmi un importante punto di riferimento resta Abert 1899; ma si vedano le riflessioni di Anderson 1966.

[6] È Rossi 1969, pp. 320-321 a marcare in modo chiaro e sintetico il discrimine tra *ethos* musicale dei ritmi e presunto *ethos* dei metri.

[7] Pretagostini 1990 [= pp. 189-199 in questo volume], da cui riprendo alcune formulazioni generali, integrandole con nuovi esempi tratti da sezioni liriche del teatro sofocleo.

loro specifica e puntuale strutturazione metrica, interagiscono in maniera significativa con il testo verbale.

È essenziale precisare e sottolineare che per quanto riguarda il significante metrico il livello di tale interazione è duplice: essa infatti può avvenire o a livello di ritmo di singole sequenze o di gruppi di sequenze omogenee che si distinguono dal contesto metrico in cui sono inserite – per esempio il fatto che un particolare concetto sia espresso in metro dattilico nell'ambito di una 263 macrostruttura metrico-ritmica connotata dal ricorrere di sequenze di ritmo diverso –, oppure a livello di specifiche configurazioni dello schema metrico di una ben determinata sequenza – per esempio un dimetro giambico tutto realizzato da sillabe brevi. Si tratta in buona sostanza di significanti metrici particolarmente espressivi, che risultano tali in ragione o della collocazione di una o più sequenze metriche in contesti alloritmici, o della particolare realizzazione dello schema metrico di specifici versi o *cola*.

Ma è forse venuto il momento di illustrare qualche esempio di interazione fra significante verbale e significante metrico. Vale la pena di precisare subito che, nel caso di strutture metriche costituite da una coppia strofica, un'interazione significativa fra parola e metro quasi mai si realizza sia nella strofe sia nell'antistrofe; di norma nei casi in cui questa interazione è presente, essa interessa o la strofe o l'antistrofe.

Se gli esempi che proporrò in questa sede sono tratti da tragedie di Sofocle, tale scelta non è banalmente dettata dal fatto che l'occasione per queste mie considerazioni è fornita da un convegno sofocleo, ma dalla sensazione, che certo andrebbe verificata in modo più sistematico di quanto si possa fare qui, che Sofocle è un autore più attento di altri alle potenzialità espressive dell'interazione fra parola e metro.

Cominciamo dalla parodo delle *Trachinie*. Dal punto di vista della struttura strofica essa si presenta costituita da due coppie strofiche e da un epodo, secondo lo schema AA' BB' C. Dopo il prologo in cui Deianira, prima in un lungo monologo (vv. 1-48) concluso da un breve intervento della vecchia nutrice (vv. 49-60), poi in un serrato dialogo con il figlio Illo (vv. 61-93), ha avuto modo di esternare tutto il suo rincrescimento per la lontananza di Eracle e la sua ansia per la sorte dello sposo, entra il Coro, formato da giovani donne di Trachis, che intona appunto il canto della parodo (vv. 94-140)[8]:

[8] Come accadrà per le altre sezioni liriche delle *Trachinie* che saranno trattate più avanti, presento qui secondo una mia proposta di divisione per *cola* e versi il testo della parodo, sul quale, tranne che in sporadici casi, peraltro ininfluenti per ciò che concerne la struttura metrica della pericope, c'è un sostanziale consenso da parte degli editori: Dain – Irigoin

Str. 1 ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα
95 τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον,
῞Αλιον, ῞Αλιον αἰτῶ
τοῦτο καρῦξαι τὸν ᾽Αλκμή-
264 νας, πόθι μοι πόθι μοι [παῖς]
ναίει ποτ᾽, ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων,
100 ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ
δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς,
εἴπ᾽, ὦ κρατιστεύων κατ᾽ ὄμμα.

Ant. 1 ποθουμένᾳ γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι
τὰν ἀμφινεικῆ Δηϊάνειραν ἀεί,
105 οἷά τιν᾽ ἄθλιον ὄρνιν,
οὔποτ᾽ εὐνάζειν ἀδακρύ-
των βλεφάρων πόθον, ἀλλ᾽
εὔμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσαν ὁδοῦ
ἐνθυμίοις εὐναῖς ἀναν-
110 δρώτοισι τρύχεσθαι κακάν
δύστανον ἐλπίζουσαν αἶσαν.

Str. 2 πολλὰ γὰρ ὥστ᾽ ἀκάμαντος
ἢ νότου ἢ βορέα τις
κύματ᾽ <ἂν> εὐρέϊ πόντῳ
115 βάντ᾽ ἐπιόντα τ᾽ ἴδοι·
οὕτω δὲ τὸν Καδμογενῆ
<σ>τρέφει, τὸ δ᾽ αὔξει βιότου
πολύπονον ὥσπερ πέλαγος
Κρήσιον· ἀλλά τις θεῶν
120 αἰὲν ἀναμπλάκητον ῞Αι-
δα σφε δόμων ἐρύκει.

Ant. 2 ὧν ἐπιμεμφομένα σ᾽ αἰ-
δοῖα μέν, ἀντία δ᾽ οἴσω·
φαμὶ γὰρ οὐκ ἀποτρύειν
125 ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν
χρῆναί σ᾽· ἀνάλγητα γὰρ οὐδ᾽
ὁ πάντα κραίνων βασιλεύς
ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας·

1989; Lloyd-Jones – Wilson 1992; Dawe 1996. Per i problemi relativi al παῖς del v. 98 si vedano le considerazioni formulate più avanti nel testo. Per questo come per gli altri luoghi delle *Trachinie* esaminati in queste pagine preziosi sono i commenti di Longo 1968 e di Davies 1991.

		ἀλλ᾽ ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
	130	πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον Ἄρ-
		κτου στροφάδες κέλευθοι.
Ep.		μένει γὰρ οὔτ᾽ αἰόλα
		νὺξ βροτοῖσιν οὔτε Κῆ-
		ρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ᾽ ἄφαρ
	135	βέβακε, τῷ δ᾽ ἐπέρχεται
		χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.
		ἃ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
		τάδ᾽ αἰὲν ἴσχειν· ἐπεὶ τίς ὧδε
	140	τέκνοισι Ζῆν᾽ ἄβουλον εἶδεν;

265

Eccone lo schema e l'interpretazione metrica[9]:

Str. 1		⏑–⏑––⏑⏑–⏑⏑–|	*ia hem*ᵐ (⏑ e D)
	95 = 104	––⏑–––⏑⏑–⏑⏑–‖⏓H	*reiz hem*ᵐ (*iambel*) (– e – D)
		–⏑⏑–⏑⏑––|	*hem*ᶠ (D –)
		–⏑–––⏑––	*2tr* (E –)
		–⏑⏑–⏑⏑–	*hem*ᵐ (D)
		––⏑–––⏑⏑–⏑⏑–‖H	*reiz hem*ᵐ (*iambel*) (– e – D)
	100 = 109	––⏑–––⏑–	2*ia* (– E)
		––⏑–––⏑–|	2*ia* (– E)
		––⏑–––⏑–⏓|||	*ia reiz* (– E⏓)
Str. 2		–⏑⏑–⏑⏑–⏓	*hem*ᶠ (D ⏓)
		–⏑⏑–⏑⏑––|	*hem*ᶠ (D –)
		–⏑⏑–⏑⏑––|	*hem*ᶠ (D –)
	115 = 125	–⏑⏑–⏑⏑–‖H	*hem*ᵐ (D)
		––⏑––⏑⏑–	2*cho* B
		⏑–⏑––⏑⏑–|	2*cho* B
		⏑⏑⏑⏑––⏑⏑–|	2*cho* B
		–⏑⏑–⏑–⏑–|	2*cho* A
	120 = 130	–⏑⏑–⏑–⏑–	2*cho* A
		–⏑⏑–⏑––|||	*aristoph*
Ep.		⏑–⏑––⏑–|	*ia cr* (2*ia sync*)
		–⏑–⏑–⏑–	*cr ia* (‸2*ia*)

[9] Per la metrica di Sofocle ancora utile è Pohlsander 1964: l'analisi della parodo delle *Trachinie* è alle pp. 131-133. Riflessioni, in verità non sempre perspicue, sulla metrica delle parti liriche delle tragedie di Sofocle, anche in relazione al testo verbale e alla situazione scenica, sono contenute nel libro di Scott 1996: per le *Trachinie* si vedano le pp. 96-122.

	⏑–⏑–⏑–⏑–|	*2ia*
135	⏑–⏑–⏑–⏑–|	*2ia*
	––⏑–⏑––‖ H	*2ia*$_\wedge$
	⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–|	*3ia*
	⏑–⏑––⏑–⏑–⏑|	*ia cr ba* (*3ia*$_\wedge$ *sync*)
140	⏑–––⏑–⏑––‖|	*ba cr ba* (*3ia*$_\wedge$ *sync*)

Questa la traduzione proposta da Maria Pia Pattoni[10]:

Te che la notte trapunta di stelle / dà alla luce, quand'essa soccombe, / e poi addormenta in un letto di fuoco, / te, o Sole, o Sole, io invoco, / perché annunzi dove, / dove mai si trova il figlio di Alcmena, / o tu che avvampi in fulgido baglio- re, / se solca gli stretti marini, / oppure ha dimora nei due continenti. / Dillo tu, / Occhio onnipossente! //

266

Io so che Deianira, un tempo contesa, / ora quale dolente uccello, / languendo di desiderio, / non sopisce mai l'amoroso affanno / sulle ciglia che non hanno più lacrime, / ma nutrendo nell'anima un'ansia / sempre memore per lo sposo lontano, / si consuma nel letto vuoto, / causa del suo tormento, / nell'attesa, o infelice, / di un funesto destino. //

Come nel vasto mare, sotto il soffio / di Noto infaticabile o di Borea, / si vedo- no trascorrere, / e incalzarsi, innumerevoli, le onde, / così il fluttuare travaglioso della vita, / simile al mare di Creta, / ora travolge ora innalza / il figlio della terra Cadmea. / Ma sempre un dio / lo rende infallibile / e lo tiene lontano / dalle dimore di Ade. //

Rimproverandoti per le tue inquietudini, / con animo rispettoso, esprimerò / il mio pensiero contrario al tuo. / Non devi lasciare che in te si estingua, / io dico, la buona speranza. / Del resto, non è neppure senza dolore / la sorte che il dio che tutto regge, / il Cronide, ha imposto ai mortali, / ma per tutti dolore / e gioia si alternano, / come le stelle dell'Orsa / nel loro circolare cammino. //

Non dura eterna per gli uomini / la notte stellata, / né la sventura, / né la ricchez- za, / ma tutto trascorre in un attimo, / e già tocca ad un altro la gioia / e la privazione. / Questi pensieri io invito / anche te, mia regina, / a tenerli sempre saldi / nelle tue speranze: / chi ha mai visto Zeus / così indifferente / verso i propri figli? ///

Il contenuto del canto può essere schematicamente sintetizzato nel modo seguente. Nella prima strofe il Coro rivolge un'appassionata invocazione, in forma di inno lirico, al Sole, perché sveli il luogo in cui si trova Eracle; nella prima antistrofe ribadisce lo stato, ad un tempo, di desiderio dello sposo e di ansia per la sua sorte, di cui è preda Deianira; nella seconda strofe dichiara

[10] Pattoni 2000. Anche le altre traduzioni di passi delle *Trachinie* e del *Filottete* sono tratte, con qualche minima modifica, da questo volume.

la sua fiducia che Eracle, nonostante i numerosi travagli della vita, resterà lontano dall'Ade; nella seconda antistrofe rimprovera a Deianira i dubbi e la sfiducia nel futuro, sottolineando che per volere di Zeus dolore e gioia si alternano nel destino dei mortali; nell'epodo, infine, insiste sull'alternanza di gioia e dolore e invita la regina ad avere fiducia nella magnanimità di Zeus.

Vediamo un po' più da vicino la prima coppia strofica (vv. 94-102 = 103-111). Al di là delle correlazioni troppo dettagliate fra parola e struttura metrica che Korzeniewski crede di poter individuare nella sua analisi più attenta al significante linguistico-retorico che a quello metrico, e comunque troppo sofisticata e forzata[11], credo comunque che Sofocle abbia voluto sottolineare il carattere maestoso e solenne dell'inno al Sole[12] anche dal punto di vista metrico-ritmico. Infatti egli non solo ricorre al ritmo dei κατ' ἐνόπλιον (o dattilo)-epitriti, in cui la componente che per comodità definiamo dattilica è perfettamente in linea con la solennità della preghiera, ma addirittura, nell'impiego di un ritmo complesso come quello dei κατ' ἐνόπλιον-epitriti, sembra riservare alla parte più specificamente innodica la prevalenza del ritmo κατ' ἐνόπλιον (vv. 94-96, ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα | τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον, ‖⏑ Ἅλιον, Ἅλιον αἰ-τῶ |, *ia hem*^{m} | *reiz hem*^{m} ‖⏑H *hem*^{f} |; 98-99, -νας, πόθι μοι πόθι μοι ναίει ποτ', ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων ‖, *hem*^{m} *reiz hem*^{m} ‖H), mentre a quella più propriamente dialettico-espositiva la prevalenza del ritmo epitritico giambo-trocaico (vv. 97, τοῦτο καρῦξαι τὸν Ἀλκμή-, 2*tr*; 100-102, ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς, | εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα ‖|, 2*ia* 2*ia* | *ia reiz* ‖|). In questo contesto, al fine di sanare la responsione impura tra il v. 98 -νας, πόθι μοι πόθι μοι παῖς e il v. 107 -των βλεφάρων πόθον, ἀλλ', il quale presenta una sillaba in meno, fra tutte le soluzioni ipotizzate[13] mi sembra preferibile accogliere l'espunzione al v. 98 di παῖς (Wunder, *praeeunte* Porson) piuttosto che l'integrazione al v. 107 di ἀλλ<ά> (Schroeder), che introducendo uno iato fra ἀλλ<ά> e εὔμναστον determinerebbe una fine di verso difficilmente tollerabile[14]: in questo modo, fra l'altro, la sezione prevalentemente in ritmo κατ' ἐνόπλιον dei vv.

267

[11] Korzeniewski 1998, pp. 160-162, in cui ripropone le considerazioni già avanzate in Korzeniewski 1962.

[12] Gli elementi caratteristici dell'inno sono ben evidenziati da Korzeniewski 1998, pp. 160-161.

[13] Per un'esauriente sintesi delle diverse ipotesi rinvio a Davies 1991, p. 80.

[14] Sono assolutamente giustificate le riserve di Davies 1991, p. 82 riguardo alla difesa dello iato da parte di Korzeniewski 1998, p. 161 n. 64, peraltro ammesso da Pohlsander 1964, p. 131.

98-99 = 107-108 risulta più coesa proprio in ragione dell'elisione presente nell'antistrofe fra i vv. 107 e 108.

Anche la seconda coppia strofica (vv. 112-121 = 122-131) presenta un'interessante interazione fra significante linguistico e significante metrico. Dal punto di vista verbale la coppia strofica si articola in tre sezioni che potrebbero sintetizzarsi nel modo seguente. Strofe: i vv. 112-115 sono costituiti dal comparante di una bella similitudine di sapore epico, incentrata sull'incalzante susseguirsi delle onde del mare; i vv. 116-118 dal comparato della medesima similitudine, cioè il travaglioso alternarsi di successi e insuccessi nella vita di Eracle; i vv. 119-121 da una riflessione conclusiva sul fatto che un dio protegge l'eroe, tenendolo lontano dall'Ade. Antistrofe: nei vv. 122-125 il Coro rimprovera in maniera rispettosa Deianira perché la regina sembra avere perduto la speranza; nei vv. 126-128 ricorda che Zeus riserva ai mortali anche il dolore; nei vv. 129-131 rassicura Deianira che gioia e dolore si alternano. Sul piano metrico, la prima parte (vv. 112-115 = 122-125), quella che nella strofe è costituita dalla similitudine di sapore epico, 268 è strutturata in tre *hemiepe* femminili, chiusi da un *hemiepes* maschile, fortemente evocativi dell'esametro dattilico epico, ed è nettamente separata, per la presenza dello iato al v. 115, dal resto della strofe, che è invece tutta in ritmo coriambico. Di più, all'interno della sezione in dimetri coriambici liberi chiusi dall'aristofanio (vv. 116-121 = 126-131), i primi tre dimetri coriambici – quelli che corrispondono al travaglio di Eracle (strofe) / dolore dei mortali (antistrofe) – presentano il *metron* libero con connotazione giambica nella prima parte del dimetro, mentre i due dimetri coriambici prima dell'aristofanio – quelli che corrispondono alla riflessione conclusiva riguardo alla protezione del dio su Eracle (strofe) / alternanza di gioia e dolore (antistrofe) – presentano il *metron* libero, sempre con connotazione giambica, nella seconda parte, in modo da evidenziare, attraverso l'espediente dello schema metrico opposto (⏓–⏑–––⏑⏑– *vs* –⏑⏑–⏓–⏑–), lo stacco fra la seconda e la terza sezione della seconda coppia strofica.

Nell'epodo, una sezione astrofica che molto significativamente si apre, secondo una struttura ad anello, con l'immagine della notte stellata, che era già presente proprio nel primo verso della parodo (αἰόλα νύξ, vv. 94 e 132 s.), il Coro fissa due concetti: 1) come la notte anche la sventura e la ricchezza non durano in eterno, ma hanno una periodicità ciclica; 2) la regina deve nutrire la speranza, anche perché Zeus non può restare indifferente al destino di Eracle, suo figlio. Il ritmo dell'epodo è omogeneo, in quanto le sequenze in cui si struttura sono tutte di natura giambica, alcune piene, altre acefale, sincopate o catalettiche; ma se si analizza più nel dettaglio questa struttura, si nota che essa è nettamente scandita al suo interno dallo iato alla fine del

v. 136, proprio nel punto di giuntura dei due concetti. Anzi, la distinzione sul piano metrico fra le due sezioni non si limita a questo; se si ipotizza una possibile divisione colometrica fra le due serie di *metra* giambici separati dallo iato, risulta evidente che l'unica articolazione colometrica possibile della prima sezione (vv. 132-136), quella sull'alternanza di gioia e dolore, prevede la divisione in cinque dimetri, mentre l'articolazione colometrica delle sequenze della seconda sezione (vv. 137-140), quella sulla fiducia nella magnanimità di Zeus, non può essere se non quella in tre trimetri. È ovvio che la differente scelta colometrica, che comportava una diversità sul piano della realizzazione musicale e orchestica, contribuiva senza dubbio a marcare le diversità riscontrate sul piano del significante verbale fra le due sezioni dell'epodo.

269 Un'analoga interazione fra metro e parola è rintracciabile nel canto corale infraepisodico dei vv. 205-224[15]:

205 ἀνολολυξάτω δόμος
ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς
ὁ μελλόνυμφος, ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων
ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφαρέτραν
Ἀπόλλω προστάταν·
210 ὁμοῦ δὲ παιᾶνα, παι-
ᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι,
βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον,
215 γείτονάς τε Νύμφας.
ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι
τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.
ἰδού μ' ἀναταράσσει,
εὐοῖ,
ὁ κισσὸς ἄρτι βακχίαν
220 ὑποστρέφων ἅμιλλαν.
ἰὼ ἰὼ Παιάν·
ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι·
τάδ' ἀντίπρῳρα δή σοι
βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ[16].

[15] Cf. Centanni 1991, pp. 37-42; si veda anche Scott 1996, pp. 101-103.

[16] Per questa sezione lirica ho adottato come testo di riferimento quello dell'edizione di Lloyd-Jones – Wilson 1992; me ne discosto al v. 216, dove, nonostante le riserve, a mio parere non del tutto giustificate, di Davies 1991, p. 104 a proposito della possibilità di elidere -αι in ἀείρομ(αι), preferisco conservare il testo tradito ἀείρομ' οὐδ' piuttosto che accogliere la correzione αἴρομαι οὐδ' di Lloyd-Jones, che comporta la presenza di un coriambo del tutto fuori posto in questo contesto metrico.

	205	⏑⏑⏑–⏑–⏑–‖⏑	*cr ia* (‸*2ia*)
		⏑–⏑–⏑⏑⏑–|	*ia cr* (*2ia sync*)
		⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–|	*3ia*
		⏑–––⏑–⏑––|	*ba cr ba* (*3ia*‸ *sync*)
		⏑–––⏑–|	*ba cr* (*2ia sync*)
	210	⏑–⏑––⏑–	*ia cr* (*2ia sync*)
		–⏑⏑⏑––⏑–|	*ia cr* (*2ia sync*)
		⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑	*2ia*
		–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–|	*6da*‸ (*choeril*)
	215	–⏑–⏑––|	*ith*
		⏑–⏑–⏑–⏑–|	*2ia*
270		⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–⏑–‖⏑	*3ia*
		⏑–⏑⏑⏑––‖H	*ia sp* (*2ia sync*)
		––	*extra metrum*
		⏑–⏑–⏑–⏑–|	*2ia*
	220	⏑–⏑–⏑––|	*2ia*‸
		⏑–⏑–––|	*ia sp* (*2ia sync*)
		⏑⏑⏑–⏑–⏑–|	*cr ia* (‸*2ia*)
		⏑–⏑–⏑––|	*2ia*‸
		⏑–⏑–⏑––‖|	*2ia*‸

Innalzi grida di gioia / intorno al focolare / la casa che attende lo sposo. / E fra queste si levi in coro / il canto dei giovani / in onore del dio / dalla bella faretra, / Apollo protettore. / E ad un tempo voi, fanciulle, / il peana, sì, il peana intonate, / e invocate la sorella / Artemide Ortigia, / che i cervi saetta, / che regge le due fiaccole, / e le Ninfe, sue seguaci. / Mi sollevo in alto leggera / e non mi sottrarrò al tuo richiamo, o aulo, / signore dell'anima mia! / Ecco che l'edera m'esalta, / evoè, / e già mi trascina / nel bacchico vortice. / Iò, iò Paiàn! / Mia amata signora, guarda, / guarda lo spettacolo che chiaro / si offre ai tuoi occhi. ///

Su sollecitazione di Deianira, che ha appena saputo da un nunzio che Eracle sta tornando, le giovani donne di Trachis intonano un canto che evoca l'atmosfera di profondissima gioia in cui un duplice coro di giovani e di fanciulle invocherà Apollo e Artemide Ortigia e al suono dell'aulo si lascerà andare a una danza dalle chiare movenze dionisiache. Il ritmo di questo canto astrofico è prevalentemente giambico, con un impiego di sequenze ora nella forma piena ora nella forma acefala, sincopata e catalettica, e quindi con una numerosa presenza di cretici e bacchei, questi ultimi concentrati nei vv. 208 s.; nell'ambito di questo contesto ricorrono, in maniera sporadica, anche sequenze di altro ritmo, come ad esempio l'esametro dattilico catalettico o cherileo dei vv. 213 s., cui fa seguito l'itifallico del v. 215. Ebbene, a me sembra particolarmente significativo

e senza dubbio degno di nota il fatto che sia i bacchei dei vv. 208 s., ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφαρέτραν | Ἀπόλλω προστάταν |, *ba cr ba* | *ba cr* |, sia i dattili dei vv. 213 s. Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον |, 6*da*$_{\wedge}$ (*choeril*)|, sia l'itifallico del v. 215 γείτονάς τε Νύμφας |, ricorrono in presenza di altrettante invocazioni rituali, rispettivamente ad Apollo, ad Artemide e alle Ninfe del suo corteggio[17], e quindi di fatto svolgono la funzione di scandire e sottolineare, attraverso l'impiego di strutture metriche alloritmiche rispetto al contesto in cui sono inserite, la valenza e l'intensità cultuale [271] dell'invocazione alle divinità a cui è dedicato il canto di gioia delle giovani donne di Trachis.

Un ulteriore esempio di scelta mirata del codice metrico in funzione di supporto al significato verbale è quello costituito dai vv. 1004-1043 ancora delle *Trachinie*[18], una complessa e problematica struttura strofica[19], in cui è possibile riconoscere una strofe e una antistrofe (vv. 1004-1017 = 1023-1043), contenenti al loro interno ciascuna una sezione di esametri dattilici (vv. 1010-1014 e 1031-1040) e separate fra loro da una terza sezione di esametri (vv. 1018-1022):

Str. Ηρ. ἒ ἔ,
<---⏑->
ἐᾶτέ μ᾿ ἐᾶτέ με
1005b δύσμορον εὐνᾶσθαι,
ἐᾶτέ με δύστανον.
πᾶ <πᾶ> μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις;
ἀπολεῖς μ᾿, ἀπολεῖς.
ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ.

1010 ἧπταί μου, τοτοτοῖ, ἥδ᾿ αὖθ᾿ ἕρπει. πόθεν ἔστ᾿, ὦ
πάντων Ἑλλάνων ἀδικώτατοι ἀνέρες, οὓς δή
πολλὰ μὲν ἐν πόντῳ, κατά τε δρία πάντα καθαίρων
ὠλεκόμαν ὁ τάλας, καὶ νῦν ἐπὶ τῷδε νοσοῦντι
οὐ πῦρ, οὐκ ἔγχος τις ὀνήσιμον οὐκ ἐπιτρέψει;

[17] Questa osservazione è già in Centanni 1991, p. 41.

[18] Anche per questa sezione lirico-epirrematica, che, come osserva Davies 1991, p. 230, presenta gravi problemi testuali soprattutto in ragione della sua struttura metrica e strofica, mi sono basato su Lloyd-Jones – Wilson 1992.

[19] Per la discussione relativa alla probabile articolazione strofica dell'amebeo finale delle *Trachinie*, recisamente negata da Wilamowitz 1921, p. 348 n. 2, si vedano Kamerbeek 1959, p. 211, *ad* 1004-1044; Pohlsander 1964, pp. 145-146 e, da ultimo, Davies 1991, p. 230, cui rimando per ulteriore bibliografia.

ἒ ἔ,
1015 οὐδ᾽ ἀπαράξαι <μου> κρᾶτα βίου θέλει
<–⏑⏑–> μολὼν τοῦ στυγεροῦ; φεῦ φεῦ.

Πρ. ὦ παῖ τοῦδ᾽ ἀνδρός, τοὔργον τόδε μεῖζον ἀνήκει
ἢ κατ᾽ ἐμὰν ῥώμαν· σὺ δὲ σύλλαβε· †σοί τε γὰρ ὄμμα
1020 ἔμπλεον ἢ δι᾽ ἐμοῦ † σῴζειν. Υλ. ψαύω μὲν ἔγωγε,
λαθίπονον δ᾽ ὀδύναν οὔτ᾽ ἔνδοθεν οὔτε θύραθεν
ἔστι μοι ἐξανύσαι βιότου· τοιαῦτα νέμει Ζεύς.

Ant. Ηρ. <ἒ ἔ,>
272 ὦ παῖ, ποῦ ποτ᾽ εἶ;
1025 τᾷδέ με, τᾷδέ με
πρόσλαβε κουφίσας.
ἒ ἔ, ἰὼ δαῖμον.
θρῴσκει δ᾽ αὖ, θρῴσκει δειλαία
διολοῦσ᾽ ἡμᾶς
1030 ἀποτίβατος ἀγρία νόσος.

ἰὼ ἰὼ Παλλάς, τόδε μ᾽ αὖ λωβᾶται. ἰὼ παῖ,
τὸν φύτορ᾽ οἰκτίρας ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔγχος,
1035 παῖσον ἐμᾶς ὑπὸ κλῇδος· ἀκοῦ δ᾽ ἄχος ᾧ μ᾽ ἐχόλωσεν
σὰ μάτηρ ἄθεος, τὰν ὧδ᾽ ἐπίδοιμι πεσοῦσαν
1040 αὔτως, ὧδ᾽ αὔτως, ὥς μ᾽ ὤλεσεν, ὦ γλυκὺς Ἅιδας.

<ἒ ἔ,>
ὦ Διὸς αὐθαίμων, εὔνασον, εὔνασόν μ᾽
ὠκυπέτᾳ μόρῳ τὸν μέλεον φθίσας.

	––‖	*extra metrum*
	–––⏑–|	*do*
	–⏑⏑–⏑⏑‖⏔	*do*
1005b = 1026	–⏑⏑–⏕–‖ H	*do*
	–⏑⏑–––|	*do*
	––––––––|	*2an*
	⏑⏑–⏒–|	*an*
1009 = 1030	⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑–⏑–‖ H	*glyc*

1010-1014 = 1031-1040 cinque 6 *da*

	––‖	*extra metrum*
1015 = 1042	–⏑⏑––––⏑⏑–⏑–	2*do*
	–⏑⏑–⏑––⏑⏑–⏕–‖‖	2*do*

1018-1022 cinque 6*da*

Er. Ah, ah! Lasciatemi; / lasciate dormire / un infelice; / lasciatemi alla mia sventura. / Dove, dove mi tocchi? / Da che parte mi adagi? / Mi farai morire, mi farai morire. / Hai ridestato il male / che si era assopito. //

Mi ha afferrato, ahimè, eccolo che ritorna! Di dove siete voi, i più ingrati di tutti i Greci? Per liberarvi dai mostri, tante volte, per il mare e per tutte le selve, mi consumavo, misero, di fatica; ed ora a quest'uomo che soffre nessuno porgerà del fuoco, nessuno un ferro liberatore? //

Ah, ah! Nessuno vuol venire a troncarmi / il capo, <ponendo fine> / ad una vita miserabile? Ahimè. //

Ve. Figlio di Eracle, questo compito è superiore alle mie forze. Aiutami a sorreggerlo: † tu puoi soccorrerlo più di me†. Il. Io lo sostengo, ma né in me né fuori di me trovo il potere di fargli dimenticare i dolori che soffre. È Zeus che amministra queste prove della vita. //

Er. Ah, ah! Figlio, dove sei? / Aiutami, sollevami / qui, da questa parte. / Ah, ah, o destino! / M'assale ancora, mi assale, maledetto, / per distruggermi, / il male indomabile, selvaggio. // 273

Ahi, ahi! O Pallade, ecco che torna a straziarmi. Figlio, abbi pietà di chi ti ha dato la vita, estrai la spada – chi potrà biasimarti per questo? – e colpiscimi sotto la spalla. Guarisci la sofferenza con cui l'empia tua madre ha suscitato il mio furore. Se soltanto la vedessi a sua volta cadere nello stesso modo, nello stesso modo in cui mi ha abbattuto, o dolce Ade. //

Ah, ah! O fratello di Zeus, / addormentami, addormentami: / distruggi con una rapida morte questo infelice. ///

Come si vede, in un canto a solo caratterizzato dalle reiterate espressioni di dolore di Eracle, vittima delle atroci sofferenze procurategli dal chitone avvelenato, espressioni di dolore che sul piano metrico-ritmico trovano la loro naturale realizzazione in una serie di docmi e di anapesti di lamento con l'unica eccezione al v. 1009 = 1030 di un gliconeo costituito da quasi tutte brevi, si inseriscono in maniera apparentemente sorprendente[20] tre diverse sezioni di esametri dattilici – due attribuite ad Eracle (vv. 1010-1014 e 1031-1040), una costituita da un dialogo fra un vecchio ed Illo (vv. 1018-1022)[21] –, il cui ritmo

[20] Così Wilamowitz 1921, p. 348.

[21] Come ho argomentato in Pretagostini 1995, p. 166 [= p. 244 in questo volume], gli esametri dattilici di queste tre serie «sembrano adattarsi meglio ad una resa non lirica, molto probabilmente in *parakataloge*», già avanzata da Wilamowitz 1921, p. 348; sono invece ritenuti lirici da Snell 1977, p. 31 n. 15 e da West 1982, p. 128. Dale 1968, p. 28 pensa ad una resa lirica per i vv. 1010-1014 e 1031-1040 e al recitativo per i vv. 1018-1022.

solenne e maestoso può sembrare fuori posto in un canto dal forte *pathos* trenodico. Ebbene, è stato brillantemente dimostrato che in questo caso gli esametri svolgono una precisa funzione di elucidazione e di integrazione dei significati, anche i più reconditi, del testo verbale. Infatti l'apparente incongruenza ora notata trova una spiegazione molto convincente in due riflessioni, una di Kamerbeek, l'altra di Claudio Tartaglini: gli esametri del primo blocco (vv. 1010-1014), come ha giustamente osservato Kamerbeek[22], richiamano in perfetta sintonia col testo verbale, l'eroico passato di Eracle, rispetto alla drammatica situazione presente; gli esametri del dialogo fra il vecchio ed Illo (vv. 1018-1022), ma soprattutto quelli del terzo blocco (vv. 1031-1040), tutti incentrati sulla richiesta da parte dell'eroe di una rapida morte liberatrice, hanno la funzione, secondo la suggestiva ipotesi di Tartaglini[23], di evocare per contrasto negli spettatori il ricordo dei due oracoli[24], il primo accennato da Deianira ai vv. 79-81 (cf. vv. 166-172, 821- 274 826, 1164-1173), il secondo svelato da Eracle stesso ai vv. 1159-1161, che predicevano il tempo e le modalità della morte dell'eroe[25]. Eracle, invece, in preda agli atroci dolori, sembra esserne del tutto dimentico, allorché, proprio negli esametri in questione, supplica il figlio di procurargli una morte rapida e indolore. Il destino di Eracle si è ormai compiuto, ma l'eroe non ne ha ancora coscienza. Diversamente da quanto accade per gli spettatori, egli non ha ancora compreso che gli oracoli si sono realizzati. Siamo in presenza di un caso tipico di ironia tragica. Solo che in questa circostanza lo strumento attraverso cui essa si realizza non è il testo verbale, ma è la serie di esametri pronunciati da Eracle, che in virtù del metro evocano in maniera sottilmente allusiva i due responsi oracolari: veicolo dell'ironia tragica non è il consueto codice linguistico, ma il più sofisticato codice metrico-ritmico[26].

Vorrei concludere queste mie riflessioni con un esempio che, sulla base di una valutazione sbrigativa e superficiale del codice metrico, sembrerebbe avvalorare lo scetticismo di quanti non credono all'interazione fra parola e metro, cioè alla possibile cooperazione fra significante linguistico e significante metrico; al contrario se il codice metrico viene scandagliato a livello

[22] Kamerbeek 1959, p. 219.

[23] Tartaglini 1983.

[24] Per l'impiego dell'esametro negli oracoli si vedano Parke – Wormell 1956, pp. XXII e XXIX; McLeod 1961; Rossi 1981, p. 204.

[25] Interessanti considerazioni sull'importanza dei due oracoli nell'economia delle *Trachinie* in Bowra 1944, pp. 150-154.

[26] Così Tartaglini 1983, p. 300; cf. Johnson 1928, p. 209.

di base, quello della successione delle lunghe e delle brevi, questo esempio rappresenta una clamorosa conferma della possibilità di tale interazione e delle potenzialità espressive che derivano dall'azione coordinata del codice verbale e del codice metrico. Si tratta questa volta dei vv. 828-854 del *Filottete*, che costituiscono la coppia strofica, intervallata da quattro esametri assegnati a Neottolemo, del secondo stasimo, concluso da un epodo (vv. 855-864); ne ripropongo qui il testo e la divisione sticometrica dell'edizione di Dain[27]:

Str. Χο. Ὕπν' ὀδύνας ἀδαής, Ὕπνε δ' ἀλγέων,
εὐαὴς ἡμῖν ἔλθοις, <εὐαίων,>
830 εὐαίων ὦναξ· ὄμμασι δ' ἀντίσχοις
τάνδ' αἴγλαν, ἃ τέταται τανῦν·
ἴθι ἴθι μοι παιών.
ὦ τέκνον, ὅρα ποῦ στάσῃ,
ποῖ δὲ βάσῃ, πῶς δέ μοι τἀντεῦθεν
835 φροντίδος. ὁρᾷς ἤδη.
πρὸς τί μένομεν πράσσειν;
καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχων
<πολύ τι> πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.

Νε. ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδέν, ἐγὼ δ' ὁρῶ οὕνεκα θήραν 275
840 τήνδ' ἁλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες·
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.
κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος.

Ant. Χο. ἀλλά, τέκνον, τάδε μὲν θεὸς ὄψεται·
ὧν δ' ἂν κἀμείβῃ μ' αὖθις, βαιάν μοι,
845 βαιάν, ὦ τέκνον, πέμπε λόγων φάμαν·
ὡς πάντων ἐν νόσῳ εὐδρακής
ὕπνος ἄϋπνος λεύσσειν.
ἀλλ' ὅ τι δύνᾳ μάκιστον,
850 κεῖνό <δή> μοι, κεῖνο <λάθρᾳ> λάθρᾳ
ἐξιδοῦ ὅπως πράξεις.
οἶσθα γὰρ ὃν αὐδῶμαι.
εἰ ταύταν τούτῳ γνώμαν ἴσχεις,
μάλα τοι ἄπορα πυκινοῖς ἐνιδεῖν πάθη.

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏖ 4*da* (*alcm*)
––––––––––| 2*do*
830 = 845 –––⏒––⏑⏑–––| 2*do*

[27] Dain 1960-1968, III.

	– – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – |	*mol do*
	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – – |	*do kaibel* (*pros*^{do})
	– ⏑ ⏑ ⏑ – – – – |	*ia mol* (2*ia sync*)
	– ⏑ – – – ⏑ – – – – ‖ H	*cr ia mol* (‸3*ia sync*)
835 = 851	– ⏑ ⏑ ⏑ – – – |	*ia sp* (2*ia sync*)
	– ⏑ ⏑ ⏑ – – – ‖ H	*ia sp* (2*ia sync*)
	– – – – – – – – – |	*mol mol mol* (3*ia sync*)
	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ – ‖‖	2*do*
839-842	quattro 6*da*	

Co. Sonno ignaro di dolore, / sonno ignaro d'affanni, / vieni a noi con soffio soave, / vieni benefico, benefico, o signore! / Sugli occhi suoi / mantieni questa luce serena / che vi è ora diffusa. / Vieni, vieni a me, tu, / tu che dai la guarigione! / (*A Neottolemo*) Figliolo, / vedi tu dove stare, dove andare, / e quale intento d'ora in poi tenere. / Ormai tutto ti è chiaro. / Perché indugiamo? Perché non agiamo? / Il momento favorevole / che in ogni cosa è decisivo / ottiene facilmente grande, / grande successo. //

Ne. Costui non sente nulla, ma ciò che io vedo è che questa nostra preda dell'arco è inutile, se partiamo senza quest'uomo. A lui è riservato l'onore della vittoria, lui il dio ha ordinato di condurre. Vantarsi di un'impresa incompiuta che s'accompagna alla frode è vergognosa infamia.

Co. A questo, figlio, penserà il dio. / Ma nelle risposte che vuoi ancora darmi, / lieve, figlio, lieve rimandami la tua voce, / perché il sonno dei malati è sempre insonne, / e pronto a vedere. / Dunque, quanto più puoi, / su questo, su questo, 276 a sua insaputa, / decidi, su che cosa fare. / Tu sai di chi parlo. / Se su di lui hai questa intenzione, / chi ha retto intendimento / può ben prevedere / guai senza rimedio. //

Questa la situazione scenica. Filottete, tormentato dai dolori, si è appena assopito; il Coro di marinai intona un breve canto antistrofico, intervallato dagli esametri recitati da Neottolemo[28]. La prima parte della strofe è costituita dalla celebre invocazione al Sonno (vv. 828-832), la seconda, che si chiude con una gnome sul καιρός (vv. 837-838), dal pressante invito rivolto a Neottolemo ad agire al più presto (vv. 833-836). Nessuno, credo, ha descritto la scena meglio di Gennaro Perrotta: «Il commo prende, nel suo inizio, l'andatura dolce e molle di una ninna nanna: "o Sonno che non

[28] Wilamowitz 1921, p. 347 riteneva che questi esametri fossero recitati, opinione cui ho aderito, pur non escludendo per essi il recitativo, in Pretagostini 1995, p. 165 [= p. 243 in questo volume]; per il recitativo propendono Dale 1968, p. 28 e West 1982, p. 98. Snell 1977, p. 29 n. 19, invece, li considera lirici.

conosci i dolori, Sonno che non conosci i mali, vieni col tuo soffio soave, benigno, benigno, o signore. Conserva nel suo viso questa serenità che ora da esso si effonde. Vieni, vieni, o salvatore”. Il Coro accompagna così liricamente il sonno dell’eroe con parole tenere e dolci, con un *pianissimo* carezzevole. Ma subito ridiventa personaggio drammatico, si ricorda dell’inganno da compiere, consiglia a Neottolemo di approfittare del sonno e partire»[29].

È stato giustamente notato che proprio l’invocazione al Sonno è realizzata prevalentemente in docmi[30], il metro che di solito si trova impiegato per esprimere passione ed eccitazione. Saremmo dunque in presenza di una plateale frattura fra metro (il docmio sistaltico o tarassico) e parola (la carezzevole ninna nanna). Ma vediamo più da vicino l’aspetto metrico di questa strofe. La prima sequenza, strettamente legata a quanto segue da una sinafia ritmico-prosodica[31], è dattilica, un alcmanio[32], che col suo ritmo esalta l’invocazione al Sonno; ad essa fanno seguito quattro sequenze docmiache, un molosso, ancora un docmio e, come clausola di questo primo periodo ritmico, uno strano *colon* che potrebbe essere interpretato come un docmio kaibeliano (o prosodiaco docmiaco) con il primo *longum* soluto (⏑⏑⏑⏑–––). Ma questi docmi presentano tutti una singolare caratteristica: la parte finale della sequenza è sempre realizzata da un molosso (tranne nell’ultima occorrenza, ἃ τέταται τανῦν, v. 831), mentre la prima parte sempre da uno spondeo o da un dattilo (tranne, forse, nella prima occorrenza, εὐαὴς ἡμῖν, v. 829), secondo gli schemi ––––– / –⏑⏑–––.

277

Quindi l’elemento che più conta ai fini di una valutazione della pericope non è tanto che questi sono docmi, quanto piuttosto che essi danno luogo ad una serie ininterrotta di lunghe (solo in alcuni casi solute in due brevi), che determinano un ritmo lento, grave, un vero e proprio *rallentando*, in perfetta sintonia con le parole tenere e dolci, il *pianissimo*, come lo definisce Perrotta, della ninna nanna. Solo nella sezione successiva, quella in

[29] Perrotta 1935, p. 443.

[30] Rossi 1969, p. 320.

[31] Per il concetto di sinafia ritmico-prosodica rimando a Rossi 1978b.

[32] Diversamente da Pohlsander 1964, pp. 120 s., che la considera di ritmo enoplio-prosodiaco, Dale 1968, pp. 117-119 valuta la sequenza come dattilica, e più precisamente come alcmanio in sinafia. L’interpretazione dattilica è suggerita già da Gentili 1952, p. 183, che, però, per effetto dello iato al v. 843, ritiene il verso un alcmanio con finale cretica (–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–‖H) e ne sottolinea l’intercambiabilità della seconda parte con il docmio di tipo –⏑⏑–⏑–; se si accettasse questa ipotesi interpretativa, questo segmento metrico, pur se isolato dallo iato, per la sua ambiguità ritmica potrebbe fungere da modulo di transizione rispetto ai docmi che seguono.

cui il Coro invita Neottolemo all'azione, il ritmo diventa concitato, quasi frenetico, con una serie di sequenze giambiche variamente decurtate; alla fine la gravità dei tre molossi del v. 837 segna l'inizio della gnome, che, con un ritmo docmiaco, conclude la strofe.

E questo rapporto preciso e puntuale fra aspetto metrico e contenuto verbale si realizza eccezionalmente anche nell'antistrofe (vv. 843-854), dove i docmi così significativamente configurati in forma di esasperato *rallentando* supportano l'invito del Coro a Neottolemo a rispondergli a bassa voce, per non farsi sentire da Filottete sofferente, il cui sonno è molto leggero: in sostanza un altro *pianissimo*.

Come si vede, una strettissima interazione fra parola e metro: la metrica, con il suo linguaggio fatto di lunghe e di brevi, scandisce e sottolinea i diversi livelli semantici in cui si articola il canto corale. Un'interazione che in questo caso specifico caratterizza anche l'intervento in esametri di Neottolemo (vv. 839-842). Di fronte alle insistenze del Coro, l'eroe reagisce, facendo esplicito riferimento (θεὸς εἶπε, v. 841) alla celebre profezia di Eleno sulle condizioni necessarie per la presa di Troia: non si può conquistare la città senza la presenza di Filottete. È evidente che in questo contesto la scelta dell'esametro dattilico ha la precisa funzione di corroborare sul piano metrico il richiamo alla profezia contenuto nelle parole di Neottolemo[33].

In sede di conclusione vorrei tornare a ribadire un concetto a cui si faceva riferimento nella parte iniziale di questo lavoro. Gli esempi che ho qui discusso non vogliono e non possono essere messi al servizio di una formulazione teorica generale a favore di una applicazione sistematica dell'interazione parola/metro; vogliono solo essere una testimonianza del fatto che in certi casi particolari, peraltro più numerosi di quanto si è soliti ritenere, 278 codice verbale e codice metrico cooperano ad una più piena espressività del testo. Sta a noi saper cogliere e valutare questa interazione, là dove essa è presente, per metterci in condizione di leggere e interpretare in maniera più approfondita e sofisticata i testi poetici.

[33] Lo stretto rapporto che si realizza in questi versi fra contenuto oracolare e forma esametrica era già stato messo in evidenza da Jebb 1908, p. 137, *ad* 839, cf. Bowra 1944, p. 281 e Tartaglini 1983, pp. 296-297.

OSSERVAZIONI SULLA METRICA NELLE TRAGEDIE DI ESCHILO

Il convegno su *Metrica ed ecdotica eschilea* mi permette di riproporre all'attenzione dell'uditorio una mia ipotesi interpretativa della metrica di Eschilo – e non solo di Eschilo –, che ho avanzato molti anni fa nel mio primo lavoro scientifico[1].

La tesi centrale di quel lavoro era quella secondo la quale nell'ambito della metrica greca lo schema metrico –⏑–⏑–⏑– faceva riferimento a due distinte tipologie di versi, l'una costituita da sequenze costruite κατὰ μέτρον da interpretarsi come 2*ia* acefali o 2*tr* catalettici, l'altra costituita da sequenze costruite non κατὰ μέτρον[2] o meglio κατὰ κῶλον[3], i veri e propri lecizi. Tale ipotesi suscitò un notevole interesse fra gli studiosi, anche fra coloro che manifestarono perplessità o riserve, e meriterebbe forse una rivisitazione. Ma non è su questo che voglio ritornare.

A margine di quella proposta interpretativa io avanzavo anche l'ipotesi che nelle sezioni liriche del teatro eschileo la maggioranza delle sequenze del tipo –⏑–⏑–⏑– e di quelle del tipo –⏑–⏓–⏑–, in ragione dell'altissimo numero di loro occorrenze e sulla base dei contesti in cui sono inserite, non dovessero essere interpretate come sequenze unitarie, cioè come lecizio e 2*ia* acefalo o 2*tr* catalettico, ma come sequenze il cui tratto distintivo e connotante era quello di presentarsi come sequenze rotte, spezzate, in quanto ritmicamente non omogenee al loro interno: il loro elemento di base non sarebbe la sizigia giambica o trocaica ripetuta due volte, una delle quali in forma acefala o catalettica, ma le singole cellule metriche, cretiche

«Lexis», 22 (2004), pp. 17-28.

[1] Pretagostini 1972 [= pp. 1-15 in questo volume].

[2] Sono i «nicht κατὰ μέτρον gebaute Singverse» di Snell 1977, p. 42.

[3] Per la definizione di «sequenze costruite κατὰ κῶλον» rimando a Pretagostini 1993, p. 382; cf. Pretagostini 1978 [= p. 225 e pp. 83-95 in questo volume].

e giambiche oppure trocaiche e cretiche[4]. In altri termini ci troveremmo di fronte ad una tipologia di versi costruiti da singoli elementi metrici di base fra loro non omogenei che si aggregavano in una costruzione per così dire atomistica del verso[5], alternativa alla costruzione per *metra* omogenei o per *cola*. Ovviamente questa considerazione, che in quel saggio io limitavo alle sequenze –⏑–⏑–⏑– e –⏑–⏓–⏑– può e deve essere estesa a tutta una serie di sequenze che nelle parti liriche del teatro eschileo presentano una problematica analoga: mi riferisco a composizioni strofiche eschilee le quali, più che da sizigie o *metra* ritmicamente omogenei, appaiono costituite da cellule metriche ritmicamente non omogenee, cioè dalla successione disarmonica di giambi, cretici, trochei, coriambi, bacchei, spondei.

18

In verità questo fenomeno non è peculiare solo delle parti liriche del teatro eschileo; lo si ritrova infatti anche in alcuni componimenti dei lirici corali, quali per esempio l'*Olimpica* 2 di Pindaro o il carme 17 Maehler di Bacchilide o anche *PMG* 541 di Simonide, componimenti la cui struttura metrica, in tutto identica a quella di certe strofi eschilee, è stata riconosciuta nella sua specificità, tanto che per indicarne la peculiarità è stata coniata la definizione di *metra ex iambis orta*[6].

Proprio questa disparità di atteggiamento da parte degli studiosi moderni nei confronti della medesima modalità compositiva di specifiche strutture metriche, a seconda che essa si ritrovi in Eschilo o nei lirici corali, mi ha indotto a riproporre in questa sede il problema di quelli che, per analogia con i lirici corali, si potrebbero definire anche in Eschilo *metra ex iambis orta*, se tale definizione non fosse, come si vedrà in sede di conclusioni, del tutto impropria per queste sequenze sia nei lirici corali che in Eschilo.

Alla categoria delle strutture metriche costruite per singole cellule metriche sono in qualche modo riconducibili anche alcune sequenze di ritmo dattilico e anapestico, quando risultino costituite da un numero dispari di piedi; poiché di norma *in lyricis* i ritmi dattilico e anapestico sono costruiti per sizigie, il fatto che alcune sequenze presentino un numero dispari di elementi metrici di base rappresenta un manifesto indizio che esse sono sequenze non unitarie, da interpretarsi dunque come una successione di cellule atomistiche

[4] A proposito di sequenze di questo tipo nelle tragedie di Eschilo è significativa l'osservazione di Korzeniewski 1998, p. 109, secondo cui «dopo il 'cretico' viene ricercata la cesura».

[5] Pretagostini 1972, pp. 261 e 271 [= pp. 4 e 13 in questo volume].

[6] Così Maehler 1989, p. 184 e Snell-Maehler 1970, pp. XXXIV s.; per alcune importanti riflessioni su tali sequenze rinvio a Pretagostini 1980 [= pp. 123-130 in questo volume].

dattiliche o anapestiche[7]. È il caso per esempio della terza coppia strofica del terzo stasimo dei *Persiani* (vv. 880-887 = 888-896): se si eccettuano il v. 882 = 890, che può valere come *cr ia* o come lecizio, e la sequenza di clausola, che può valere come *cr ba* o come itifallico, la strofe è dattilica ed è formata da due sistemi ritmici costituiti rispettivamente da 5*da* e 11*da*, nei quali l'ultima cellula metrica di ciascun sistema si configura sempre come spondeo.

È forse opportuno a questo punto entrare nel concreto delle realizzazioni metrico-ritmiche per renderci conto più da vicino del fenomeno di cui si sta parlando. Prendiamo ad esempio la seconda strofe del secondo stasimo dei *Sette a Tebe* (vv. 734-741 = 742-749)[8]:

Str. 2 ἐπεὶ δ᾽ ἂν αὐτοκτόνως
735 αὐτοδάικτοι θάνωσι, καὶ γαΐα κόνις 19
πίῃ μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον,
τίς ἂν καθαρμοὺς πόροι; τίς ἄν σφε λούσειεν; ὢ πόνοι δόμων
740 νέοι παλαιοῖσι συμμιγεῖς κακοῖς.

Ant. 2 παλαιγενῆ γὰρ λέγω
παρβασίαν ὠκύποινον, αἰῶνα δ᾽ ἐς τρίτον
745 μένειν, Ἀπόλλωνος εὖτε Λάιος
βίᾳ, τρὶς εἰπόντος ἐν μεσομφάλοις Πυθικοῖς χρηστηρίοις
θνῄσκοντα γέννας ἄτερ σῴζειν πόλιν.

Questo è lo schema metrico:

ia cr |
735 = 744 *cho cr ba ia* |
ia cr ia |
ia cr ia cr ia |
740 = 748 *ia cr ia* |||

Come si vede, il ritmo della strofe si caratterizza per la continua alternanza di cellule metriche giambiche e cretiche con la sporadica inserzione di un coriambo e di un baccheo. Mi sembra inoltre significativo il fatto che, laddove si ha una successione di due *metra* omogenei di ritmo giambico, per esempio ai vv. 735 s. = 744 s., 736 s. = 745 s. e 739 s. = 747 s., il punto di incontro fra le due sizigie giambiche presenta sempre fine di parola, quasi ad indicare che proprio in quel luogo potrebbe esserci una ipotizzabile fine di verso, che di fatto impedisce l'interpretazione delle due cellule ritmiche come 2*ia*.

[7] Per questo tipo di sequenze si veda Pretagostini 1978, pp. 174-179 [= pp. 91-95 in questo volume].

[8] In questo come negli esempi seguenti il testo di riferimento è quello di Page 1972.

Che il fenomeno non sia per nulla eccezionale o raro è testimoniato dal fatto che questa tipologia di costruzione metrico-ritmica la si ritrova in molte altre sezioni liriche eschilee. Mi limiterò qui a proporre la quinta e la sesta coppia strofica della parodo dell'*Agamennone*. Per chiarezza di esposizione inizio dai vv. 238-247 = 248-257, cioè dalla sesta coppia strofica:

Str. 6 βίᾳ χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει,
κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα,
240 ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων ἀπ' ὄμματος βέλει
φιλοίκτῳ, πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
20 245 ἔμελψεν, ἁγνᾷ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὔποτμον παιῶνα φίλως ἐτίμα.

Ant. 6 τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω·
τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.
250 Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει·
τὸ μέλλον δ' ἐπεὶ γένοιτ' ἂν κλύοις· πρὸ χαιρέτω·
ἴσον δὲ τῷ προστένειν.
τορὸν γὰρ ἥξει σύνορθρον αὐγαῖς.
255 πέλοιτο δ' οὖν τἀπὶ τούτοισιν εὖ πρᾶξις, ὡς
θέλει τόδ' ἄγχιστον Ἀπίας γαίας μονόφρουρον ἕρκος.

Essa presenta la seguente struttura metrico-ritmica:

ia cr cr |
ia cr ba || H⏑
240 = 250 *ia cr cr ia* |
ba ia cr | *ia* || H
ia cr |
ia cr ba |
245 = 255 *ia cr cr cr*
ia cr ba cho ba |||

La coppia strofica, in cui lo iato ricorre ai vv. 239 = 249 (accompagnato dall'*elementum indifferens*[9]) e 242 = 252, è tutta costituita da un continuo alternarsi di cellule ritmiche giambiche, cretiche e bacchee, così che non è

[9] Non c'è invece *elementum indifferens* dopo il *ba* del v. 241 = 251, in quanto nell'antistrofe leggo τὸ μέλλον δ', con l'integrazione di un δ(έ) eliso proposta da Elmsley e accettata dagli editori più recenti.

possibile individuare al suo interno nessun verso o *colon* costituito da *metra* fra loro omogenei di ampiezza come minimo dimetrica, eccezion fatta per la successione di due o più cretici che si incontra ai vv. 238 = 248, 240 s. = 250 s. e 245 = 255; ma proprio la continua alternanza di cellule metriche diverse induce a non considerare unitariamente tali successioni di cretici. D'altra parte lo statuto del cretico è del tutto particolare e anche in altri autori, come per esempio in Aristofane, mal si adatta all'articolazione per *cola* o versi[10]. In un contesto siffatto è ovvio che la parte finale della coppia strofica, che in via di ipotesi potrebbe essere considerata come un aristofanio, cioè un 2*cho* libero catalettico, va invece più coerentemente interpretata come *cho ba*.

E veniamo ora ai vv. 218-227 = 228-237, che costituiscono, come si è detto, la quinta coppia strofica della parodo dell'*Agamennone*: 21

Str. 5 ἐπεὶ δ᾽ ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
220 ἄναγνον, ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω.
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων.
ἔτλα δ᾽ οὖν θυτὴρ γενέ-
225 σθαι θυγατρός, γυναικοποί-
νων πολέμων ἀρωγάν
καὶ προτέλεια ναῶν,

Ant. 5 λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρῴους
παρ᾽ οὐδὲν αἰῶνα παρθένειόν τ᾽
230 ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς.
φράσεν δ᾽ ἀόζοις πατὴρ μετ᾽ εὐχάν
δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ
προνωπῆ λαβεῖν ἀέρ-
235 δην, στόματός τε καλλιπρῴ-
ρου φυλακᾷ κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις.

Dal punto di vista metrico-ritmico si presentano in questo modo:

ia cr | *ba* |
ia cr ba
220 = 230 *ia ia* |

[10] Cf. Pretagostini 1978, pp. 173-174 [= pp. 90-91 in questo volume].

ia cr | *ba* |
ia cr ba |
ia ba ba |
ba | *ia*
225 = 235 *cho ia*
cho | *ba* |
cho ba |||

Come si vede, in questa struttura metrico-ritmica sono nettamente pre- 22 ponderanti le sequenze che non si possono interpretare se non come costituite da cellule ritmiche atomistiche. Mi riferisco non solo alla successione *ia cr ba* dei vv. 218 = 228, 219 = 229, 221 = 231, 222 = 232, in cui significativamente in ben due casi su quattro il giambo cretico iniziale presenta dopo di sé fine di parola, isolando così il successivo baccheo, ma anche al *ia ba ba* del v. 223 = 233 seguito da un ulteriore baccheo delimitato – sia prima che dopo – da fine di parola. In questo contesto le uniche sequenze apparentemente unitarie sono il *ia ia* del v. 220 = 230[11], il *cho ia* del v. 225 = 235 e i due *cho ba* dei vv. 226 s. = 236 s., che potrebbero valere rispettivamente come 2*ia*, 2*cho* libero nella seconda parte e due 2*cho* liberi catalettici, cioè aristofani, anche se per il 2*cho* libero tale lettura è in qualche modo indebolita dall'assenza di fine di parola all'inizio e alla fine della sequenza. Tuttavia, proprio in ragione del contesto così fortemente connotato da strutture costituite da cellule metriche atomistiche, è senza dubbio preferibile considerare anche queste sequenze in modo non unitario, cioè come *ia ia*, *cho ia* e due *cho ba*, riservando ai due *cho ba* finali della coppia strofica una considerazione analoga a quella fatta per il v. 247 = 257, la serie metrica di clausola della sesta coppia strofica, analizzata in precedenza.

Gli esempi fin qui portati, fra i tantissimi che si potrebbero reperire, mi sembrano sufficienti a testimoniare che, analogamente a quanto accade per alcuni componimenti della lirica corale, anche nell'ambito della metrica delle sezioni liriche delle tragedie eschilee ci sono intere strofi formate non da versi o *cola* unitari in quanto costituiti da *metra* fra loro omogenei, ma piuttosto da singole cellule metriche fra loro non omogenee: è sulla base di esempi come questi che ho proposto per tale fenomeno la definizione di 'atomismo' metrico.

[11] È comunque degno di nota il fatto che se nell'antistrofe, alla fine della sequenza precedente (v. 229), si accetta l'integrazione di un τ(ε) eliso suggerita da Elmsley e si legge παρθένειόν τ', il *ia ia* risulta in sinafia con quanto precede.

A questo punto si potrebbe pensare che la modalità compositiva testimoniata da questo tipo di sequenze sia l'unica messa in atto da Eschilo. Ma non è così.

Infatti strofi come quelle dei vv. 1038-1045 = 1046-1053 dei *Persiani* e dei vv. 423-428 = 444-450 delle *Coefore*, che esaminerò qui di seguito, sono tutte strutturate secondo una modalità compositiva fondata sull'impiego di vere sequenze giambiche, cioè dimetri e trimetri giambici unitari. Cominciamo dai vv. 1038-1045 = 1046-1053 dei *Persiani*, che costituiscono la sesta coppia strofica dell'esodo della tragedia, in forma amebaica fra il re Serse e il Coro:

Str. 6	Ξε. δίαινε δίαινε πῆμα· πρὸς δόμους δ' ἴθι.	
	Χο. αἰαῖ αἰαῖ, δύα δύα.	
1040	Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.	
	Χο. δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς.	
	Ξε. ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς.	23
	Χο. ὀτοτοτοτοῖ.	
	Βαρεῖά γ' ἅδε συμφορά.	
1045	οἵ, μάλα καὶ τόδ' ἀλγῶ.	
Ant. 6	Ξε. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν.	
	Χο. διαίνομαι γοεδνὸς ὤν.	
	Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.	
	Χο. μέλειν πάρεστι, δέσποτα.	
1050	Ξε. ἐπορθίαζέ νυν γόοις.	
	Χο. ὀτοτοτοτοῖ.	
	μέλαινα δ' αὖ μεμείξεται,	
	οἵ, στονόεσσα πλαγά.	

Eccone la struttura metrica:

	3*ia* || H⏒
	2*ia* |
1040 = 1048	2*ia* |
	2*ia* || H⏒
	2*ia* |
	extra metrum oppure *ia* |
	2*ia* || H
1045 = 1053	*aristoph* |||

Se si eccettua il verso di clausola di ritmo coriambico, la coppia strofica è tutta costituita da sequenze di natura giambica, la cui divisione per *cola* o versi è nettamente scandita dal cambio di battuta nell'amebeo lirico fra Serse e il Coro: dopo un primo 3*ia* assegnato a Serse si susseguono infatti quattro 2*ia* alternativamente attribuiti al Coro e a Serse; la parte conclusiva è

tutta di pertinenza del Coro che, dopo una espressione di lamento onomatopeica, da intendersi più come *extra metrum* che come monometro giambico, canta ancora un 2*ia* e il verso di clausola di ritmo coriambico. Sul piano più propriamente metrico, degno di nota è il fatto che il 3*ia* iniziale è nettamente individuato nella sua struttura di trimetro dalla presenza dell'*elementum indifferens*, e anche dello iato, se si conserva il testo tradito senza l'inversione fra strofe e antistrofe dei vv. 1039 e 1047, proposta da Butler; del resto pure i dimetri sono nettamente individuati come tali dal ricorrere, al v. 1041 = 1049, dello iato e dell'*elementum indifferens* nell'antistrofe, e ancora dello iato al v. 1044 = 1052. Quindi dal punto di vista sia drammaturgico per il 24 cambio di battuta, sia metrico per il ricorrere di iato e di *elementum indifferens*, le sequenze in oggetto non possono essere interpretate se non come veri trimetri e dimetri giambici, secondo quella che per noi è la consueta modalità compositiva, sostanzialmente diversa da quella delle sequenze esaminate in precedenza.

La modalità compositiva per così dire più usuale caratterizza anche la settima coppia strofica del commo delle *Coefore* (vv. 423-428 = 444-450), in cui la strofe è cantata dal Coro e l'antistrofe da Elettra:

Str. 7 ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἰηλεμιστρίας,
425 ἀπρικτόπληκτα πολυπάλακτα δ' ἦν ἰδεῖν
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα,
ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπερρόθει
κροτητὸν ἀμὸν καὶ πανάθλιον κάρα.

Ant. 7 λέγεις πατρῷον μόρον· ἐγὼ δ' ἀπεστάτουν
445 ἄτιμος, οὐδὲν ἀξία.
μυχῷ δ' ἄφερκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν
ἑτοιμότερα γέλωτος ἀνέφερον λίβη,
χέουσα πολύδακρυν γόον κεκρυμμένα.
450 τοιαῦτ' ἀκούων < > ἐν φρεσὶν γράφου.

Lo schema metrico è il seguente:

3*ia* |
2*ia* |
425 = 446 3*ia* |
3*ia* | H⏑
3*ia* |
3*ia* |||

Si tratta di una coppia strofica ologiambica, le cui sequenze, eccezion fatta per l'ultima dell'antistrofe, che però con ogni probabilità presenta

una lacuna, sono tutte costituite da sizigie giambiche piene, che danno luogo a cinque trimetri, con l'inserzione, dopo il trimetro iniziale, di un dimetro. Oltre alla testimonianza rappresentata da M, *codex unicus*, che mostra proprio questa divisione colometrica, anche dal punto di vista metrico il numero di diciassette *metra* giambici, la costante fine di parola dopo ciascuna sequenza e la presenza di iato ed *elementum indifferens* nella strofe, al v. 426 = 447, rendono sicuro che questa è l'unica sticometria possibile.

Bastano, credo, questi due esempi a documentare che nella metrica eschilea sono ben attestate entrambe le modalità di composizione metrica, quella che trova il suo fondamento nella successione di versi e *cola* unitari costituiti da *metra* omogenei, e quella che ha alla base la successione di cellule metriche fra loro diverse, assemblate secondo un criterio atomistico. 25

Di più, fra le strofi liriche del teatro eschileo si trovano esempi in cui le due modalità di composizione metrica sono addirittura compresenti nella medesima struttura strofica. È il caso per esempio della seconda coppia strofica del terzo stasimo delle *Supplici*, vv. 792-799 = 800-807:

Str. 2 πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἂν αἰθέρος θρόνος,
πρὸς ὃν χιὼν ὑδρηλὰ γίγνεται νέφη,
795 ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμάς
γυπιὰς πέτρα, βαθὺ πτῶμα μαρτυροῦσά μοι,
πρὶν δαΐκτορος βίᾳ καρδίας γάμου κυρῆσαι;

Ant. 2 κυσὶν δ' ἔπειθ' ἕλωρα κἀπιχωρίοις
801 ὄρνισι δεῖπνον οὐκ ἀναίνομαι πέλειν·
τὸ γὰρ θανεῖν ἐλευθεροῦται φιλαιάκτων κακῶν.
805 ἐλθέτω μόρος, πρὸ κοίτας γαμηλίου τυχών.
ἀμφυγᾶς τίν' ἔτι πόρον τέμνω γάμου λυτῆρα;

Questa è la sua struttura metrica:

3ia |
3ia || H
795 = 803 *ia ia cr ia* |
cr | *ia cr ia* |
cr ia | *ia* | *ba* |||

È evidente che, dopo i due versi iniziali costituiti da sequenze unitarie – due *3ia* separati da fine di parola e con presenza dello iato, nella strofe, alla fine del secondo trimetro –, il ritmo della coppia strofica subisce un sostanziale cambiamento poiché le altre sequenze sono tutte rappresentate

da singole cellule metriche. Infatti in maniera molto significativa i due *metra* giambici in sinafia verbale con quanto segue (vv. 795 = 803), che in questo contesto risultano di interpretazione problematica in quanto si potrebbero ‘leggere’ sia atomisticamente come due cellule metriche giambiche sia unitariamente come un 2*ia*, hanno la manifesta funzione di modulare il passaggio da sequenze unitarie a sequenze atomistiche. Subito dopo si ha una successione di cellule metriche atomistiche, che danno luogo a una serie di otto *metra* in cui ciascuna cellula metrica cretica è seguita da una cellula metrica giambica; la strofe si chiude ancora con due cellule metriche, rispettivamente un *metron* giambico e un baccheo.

26

Ancora più articolata è la compresenza delle due modalità compositive nella prima coppia strofica della parodo delle *Coefore*, vv. 22-31 = 32-41:

Str. 1 ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν
χοὰς προπομποῦσ᾽ ὀξύχειρι σὺν κόπῳ.
πρέπει παρῂς φοίνισσ᾽ ἀμυγ-
25 μοῖς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ,
δι᾽αἰῶνος δ᾽ ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ.
λινοφθόροι δ᾽ ὑφασμάτων
λακίδες ἔφλαδον ὑπ᾽ ἄλγεσιν,
30 πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

Ant. 1 τορὸς γὰρ ὀρθόθριξ δόμων
ὀνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων,
ἀωρόνυκτον ἀμβόα-
35 μα μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβῳ,
γυναικείοισιν ἐν δώμασιν βαρὺς πίτνων,
κριταί <τε> τῶνδ᾽ ὀνειράτων
θεόθεν ἔλακον ὑπέγγυοι
40 μέμφεσθαι τοὺς γᾶς νέρθεν περιθύμως
τοῖς κτανοῦσί τ᾽ ἐγκοτεῖν.

Eccone la struttura metrica:

2*ia* |
3*ia* |
2*ia*
25 = 35 2*ia* |
ba cr cr ia |
2*ia* |
2*ia* |
30 = 40 5*da* |
cr ia |||

La prima parte della strofe è rappresentata da una successione di sequenze giambiche unitarie: un dimetro, un trimetro e due dimetri in sinafia verbale, l'ultimo dei quali con una configurazione metrica molto particolare per la presenza di numerose soluzioni; questa successione ologiambica è interrotta dalle quattro cellule atomistiche – *ba cr cr ia* – dei vv. 26 s. = 36 s., per poi riprendere ai vv. 28 s. = 38 s. con due 2*ia*, ciascuno dei quali termina con fine di parola. A questo punto c'è l'inserzione di una sequenza dattilica, costituita da cinque 'piedi' realizzati in prevalenza da spondei. Come si è detto all'inizio, il fatto che essa sia formata da un numero dispari di componenti metriche è la prova che siamo in presenza di una sequenza non unitaria, da valutarsi dunque come una miniserie di cinque cellule metriche dattiliche[12]. La modalità di composizione atomistica di questa sequenza dattilica si estende in maniera del tutto coerente al verso di clausola della strofe che è costituito dalla successione *cr ia*. Dunque la prima coppia strofica della parodo delle *Coefore* è caratterizzata dalla doppia alternanza delle due modalità di composizione metrica, quella per *cola* e versi unitari e quella per cellule metriche atomistiche.

27

Avviandomi alle conclusioni, vorrei precisare i motivi per cui mi sembra del tutto impropria la definizione, per la maggior parte delle sequenze che abbiamo trattato, di *metra ex iambis orta*, che purtroppo è ormai largamente in uso per identiche strutture metriche che ricorrono in alcuni componimenti della lirica corale. Questa definizione sembrerebbe presupporre una derivazione o quanto meno una contiguità di queste sequenze con il ritmo giambico, quasi che da esso discendano e ad esso siano riconducibili. Non a caso, in riferimento a tali sequenze, Martin West riprende e porta alle estreme conseguenze una ipotesi di Wilamowitz, il quale voleva ridurre ad unità la varietà di queste forme metriche prospettandone una interpretazione giambica[13]: in un articolo che già nel titolo rivela le intenzioni dell'autore, West tenta di 'omogeneizzare' a misura di giambo il ritmo cretico-giambico-trocaico dei carmi strutturati nei cosiddetti *metra ex iambis orta*[14]. L'opera di omogeneizzazione è realizzata facendo un uso continuo e generalizzato del criterio tutto meccanico della acefalia, della catalessi e della sincope. Si giunge così ad una interpretazione ritmico-metrica in cui il cretico non è altro che una dipodia giambica acefala, il baccheo una dipodia giambica sincopata e lo spondeo niente meno che una dipodia giambica acefala e

[12] Cf. Pretagostini 1978, pp. 174-176 [= pp. 91-93 in questo volume].

[13] Wilamowitz 1921, pp. 298-322, spec. p. 299.

[14] West 1980, cf. West 1982, pp. 22, 62, 99-100; *contra*, Pretagostini 1980 [= pp. 123-130 in questo volume].

sincopata; e tali elementi metrici – il cretico in quanto dipodia giambica acefala, il baccheo in quanto dipodia giambica sincopata, lo spondeo in quanto dipodia giambica acefala e sincopata –, grazie all'espediente della protrazione, potevano essere tutti omologati alla misura della dipodia giambica. La principale prova che tutto questo era possibile starebbe, secondo West, nelle libertà di responsione del tipo *cr* ~ *ia* che ritroviamo per esempio nel carme 17 Maehler di Bacchilide, a strofe 21 e a epodo 6. Ma anche se è vero che libertà di responsione di questo tipo forse erano superate con il fenomeno della protrazione del cretico, è proprio la rarità di queste responsioni imperfette che ci dovrebbe far ritenere la possibilità della protrazione un fenomeno del tutto eccezionale, certo non generalizzabile ad una intera strofe o ad un intero periodo ritmico, fino ad ipotizzarla anche per quei casi in cui ci sia una perfetta responsione del tipo *cr* = *cr* o *ba* = *ba* o *sp* = *sp*.

28

Al contrario, come ritiene giustamente Gentili, proprio la varietà e la frammentarietà risultano essere caratteristiche connotative e fondamentali del ritmo delle sequenze oggetto di queste nostre riflessioni[15]. Non solo. Come ho già detto più volte in questo mio contributo, la metrica di tali sequenze sembra essere il prodotto di una modalità compositiva diversa da quella più largamente attestata nell'ambito della letteratura greca. In sostanza, siamo in presenza di un diverso modo di costruire le sequenze metriche, un modo di cui bisogna finalmente prendere atto, considerandolo una ricchezza delle capacità poetiche di alcuni autori lirici e tragici della prima metà del V secolo a.C.

Questa scoperta, se di scoperta si tratta, non è fine a se stessa, ma ha una valenza che travalica il campo della metrica. Infatti la diversità nelle modalità compositive di determinate strutture metriche messa in luce in queste pagine non era circoscritta al solo ambito metrico, ma comportava necessariamente una diversità pure nella musica e nella danza; e anche se noi oggi non siamo in grado di ricostruire i modi e le forme in cui tale diversità si realizzava, è comunque vero che per la musica e la danza antiche, componenti essenziali della *performance*, anche il solo riconoscimento della possibilità di realizzazioni diverse di singole pericopi costituisce un notevole passo avanti rispetto all'etichetta fascinosa ma troppo severa di realtà ormai irrimediabilmente perdute.

[15] Gentili 1979a, pp. 20-21; cf. Gentili – Lomiento 2003, pp. 141-145.

BIBLIOGRAFIA

Abert 1899 — H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1899

Ancher *et al.* 1976 — G. Ancher – B. Boyaval – Cl. Meillier, *Stésichore (?) (P.L. 76 abc)*, «Cahiers de recherches de l'Institut de papyrologie et d'égyptologie de Lille», 4 (1976), pp. 287-361

Anderson 1966 — W. D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1966

Anderson 1994 — W. D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1994

Angeli Bernardini 1995 — P. Angeli Bernardini, *Donne e spettacolo nel mondo ellenistico*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma, Atti del Convegno di Pesaro, 28-30 aprile 1994*, a cura di R. Raffaelli, Ancona, Commissione per le Pari Opportunità della Regione Marche, 1995, pp. 185-197

Arnott 1972 — W. G. Arnott, *From Aristophanes to Menander*, «Greece & Rome», 19 (1972), pp. 65-80

Avezzù 1994 — G. Avezzù, *Papyrus Hibeh I, 13. Anonymi Fragmentum De musica*, «Musica e storia», 2 (1994), pp. 109-137

Bain 1984 — D. Bain, rec. a *Eubulus. The Fragments*, ed. R. L. Hunter, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, «Journal of Hellenic Studies», 104 (1984), pp. 209-210

Barker 1978a — A. Barker, Οἱ καλούμενοι ἁρμονικοί*: the Predecessors of Aristoxenus*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», n.s. 24 (1978), pp. 5-21

Barker 1978b — A. Barker, *Music and Perception: a Study in Aristoxenus*, «Journal of Hellenic Studies», 98 (1978), pp. 9-16

Barker 1989 — A. Barker, *Archita di Taranto e l'armonica pitagorica*, «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli sez. filol.-lett.», 11 (1989), pp. 159-178

Barker 1995 — A. Barker, *'Heterophonia' and 'Poikilia': Accompaniments to Greek Melody*, in Gentili – Perusino 1995, pp. 41-60

Barrett 1964 — *Euripides. Hippolytos*, ed. with Introduction and Commentary by W. S. Barrett, Oxford, Claredon Press 1964

Bélis 1988a — A. Bélis, *Musique et transe dans le cortège dionysiaque*, «Cahiers du Groupe intedisciplinaire du théâtre antique», 4 (1988), pp. 9-29

Bélis 1988b — A. Bélis, *A proposito degli «Inni Delfici» ad Apollo*, in Gentili – Pretagostini 1988, pp. 205-218

Bergk 1834 — *Anacreontis Carminum Reliquiae*, ed. T. Bergk, Lipsiae, Reichenbach, 1834

Bergk 1853 — *Poetae Lyrici Graeci*, rec. T. Bergk, Lipsiae, Reichenbach, 1853[2]

Bergk 1866 — *Poetae Lyrici Graeci*, rec. T. Bergk, voll. I-III, Lipsiae, Teubner, 1866[3]

Bergk 1882 — *Poetae Lyrici Graeci*, rec. T. Bergk, voll. I-III, Lipsiae, Teubner, 1882[4]

Bertan 1984 — M. Bertan, *Gli Odyssês di Cratino e la testimonianza di Platonio*, «Atene e Roma», n.s. 29 (1984), 171-178

Biehl 1970a — W. Biehl, *Innere Responsion in Eur. Tro. 280-291 und Hel. 1137-1146*, «Hermes», 98 (1970), pp. 117-120

Biehl 1970b — *Euripides. Troades*, ed. W. Biehl, Leipzig, Teubner, 1970

Biehl 1989 — *Euripides. Troades*, erklärt von W. Biehl, Heidelberg, Winter, 1989.

Blaydes 1890 — *Aristophanis Comoediae*, vol. IX. *Nubes*, adnotatione critica, commentario exegetico et scholiis Graecis instruxit F. H. M. Blaydes, Halis Saxonum, in Orphanotrophei Libreria, 1890

Boeckh 1811-1821 — *Pindari Opera quae supersunt*, ed. A. Boeckh, voll. I-II, Lipsiae, Weigel, 1811-1821

Böhnke 1966 — D. Böhnke, *Lyrische Anapäste*, Diss. Kiel, 1966

Bonanno 1987 — M. G. Bonanno, παρατραγῳδία *in Aristofane*, «Dioniso», 57 (1987), pp. 135-167

Bonanno 1973-1974 — M. G. Bonanno, *Aristoph.* Pax *1301*, «Museum criticum», 8-9 (1973-1974), pp. 191-193

Bond 1963 — *Euripides. Hypsipyle*, ed. by G. W. Bond, Oxford, University Press, 1963

Bowra 1935 — *Pindari carmina cum fragmentis*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit C. M. Bowra, Oxonii, Clarendon Press, 1935

Bowra 1944 — C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, University Press, 1944

Bowra 1963 — C. M. Bowra, *Simonides or Bacchylides?*, «Hermes», 91 (1963), pp. 257-267

Broadhead 1960 — *The Persae of Aeschylus*, ed. with Introduction, Critical Notes and Commentary by H. D. Broadhead, Cambridge, University Press, 1960

Calame 1977 — *Rito e poesia corale in Grecia*, a cura di C. Calame, Roma-Bari, Laterza, 1977

Campbell 1964 — D. A. Campbell, *Flutes and Elegiac Couplets*, «Journal of Hellenic Studies», 84 (1964), pp. 63-68

Cantarella 1956-1964 — *Aristofane. Le Commedie*, edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, voll. IV-V, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1956-1964

Cantarella 1961 — *Poeti greci*, a cura di R. Cantarella, Milano, Nuova Accademia, 1961

Carducci 1947 — G. Carducci, *Lettere*, vol. XI 1877-1878, Bologna, Zanichelli, 1947

Ceadel 1941 — E. B. Ceadel, *Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays*, «Classical Quarterly», 35 (1941), pp. 66-89

Centanni 1991 — M. Centanni, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991

Cerbo 1989 — E. Cerbo, *Due scene 'liriche' dalle «Fenicie» di Euripide (vv. 1485-1538 e 1539-1581)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 32, 61 (1989), pp. 67-75

Chantraine 1967 — P. Chantraine, *Morphologie historique du grec*, Paris, Klincksieck, 1967[2]

Cole 1988 — T. Cole, *Epiploke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*, Cambridge Mass.-London, Harvard University Press, 1988

Collard 1975 — *Euripides. Supplices*, ed. with Introduction and Commentary by C. Collard, voll. I-II, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1975

Comotti 1983 — G. Comotti, *Un'antica arpa, la 'magadis', in un frammento di Teleste (fr. 808 P.)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 15, 44 (1983), pp. 57-71

Comotti 1988 — G. Comotti, *I problemi dei valori ritmici nell'interpretazione dei testi musicali della Grecia antica*, in Gentili – Pretagostini 1988, pp. 17-25

Comotti 1991 — G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, E.D.T., 1991[2]

Conomis 1964 — N. C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, «Hermes», 92 (1964), pp. 23-50

Coulon 1962-1964 — *Aristophane*, Texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris, Les Belles Lettres, vol. I 1964[8], vol. II 1964[5], vol. III 1963[6], vol. IV 1962[5], vol. V 1963[3]

Dain 1965 — A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1965

Dain 1960-1968 — *Sophocle*, Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, vol. I 1962[2], vol. II 1968[3], vol. III 1960

Dain – Irigoin 1989 *Sophocle*, Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, revu et corrigé par J. Irigoin, vol. I, Paris, Les Belles Lettres, 1989[6]

Daitz 1973 *Euripides. Hecuba*, ed. S. G. Daitz, Leipzig, Teubner, 1973

Dale 1957 A. M. Dale, *Greek Metric 1936-1957*, «Lustrum», 2 (1957), pp. 5-51

Dale 1967 *Euripides. Helen*, ed. with Introduction and Commentary by A. M. Dale, Oxford, University Press, 1967

Dale 1968 A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, University Press, 1968[2]

Dale 1969 A. M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge, University Press, 1969

Dale 1971 A. M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, vol. I. *Dactylo-epitrite*, London, Institute of Classical Studies, University of London, 1971 (Bulletin Supplement 21.1)

D'Annunzio 1935 *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio*, [46], Angelo Cocles, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire* [1935], Milano, Istituto Nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio, 1935

Davies 1991 *Sophocles. Trachiniae*, ed. with Introduction and Commentary by M. Davies, Oxford, Clarendon Press, 1991

Dawe 1975 *Sophoclis tragoediae*, vol. I *Aiax, Electra, Oedipus Rex*, ed. R. D. Dawe, Leipzig, Teubner, 1975

Dawe 1996 *Sophocles. Trachiniae*, ed. R. D. Dawe, Stutgardiae et Lipsiae, Teubner, 1996[3]

Del Corno 1985 *Aristofane. Le Rane*, a cura di D. Del Corno, Milano, Mondadori, 1985

Della Corte 1963 F. Della Corte, *Varrone metricista*, in *Varron*, Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, 1963, pp. 143-162

Del Grande 1967 C. Del Grande, *Damone metrico*, in *Filologia minore*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967[2], pp. 233-250

Della Corte 1972 F. Della Corte, *Opuscula*, vol. II, Genova, Istituto di filologia classica e medioevale, 1972, pp. 91-110

Denniston 1936 J. D. Denniston, *Lyric Iambics in Greek Drama*, in *Greek Poetry and Life. Essays Presented to Gilbert Murray*, Oxford, Clarendon Press, 1936

Denniston 1954 J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press, 1954[2]

Descroix 1931 J. Descroix, *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle*, Mâcon, Protat Frères, 1931

Devoto 1962 G. Devoto, *Problemi delle traduzioni pascoliane*, in AA.VV., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, vol. II, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1962, pp. 57-67

Diehl 1942 — *Anthologia lyrica graeca*, ed. E. Diehl, vol. II. 5, Lipsiae, Teubner, 1942[2]

Diggle 1970 — *Euripides. Phaethon*, vol. II, ed. with Prolegomena and Commentary by J. Diggle, Cambridge, University Press, 1970

Diggle 1981 — *Euripidis fabulae*, ed. J. Diggle, Oxford, Clarendon Press, 1981

Dodds 1960 — *Euripides. Bacchae*, ed. with Introduction and Commentary by E. R. Dodds, Oxford, Clarendon Press, 1960[2]

Dornseiff 1921 — F. Dornseiff, *Pindars Stil*, Berlin, Weidmann, 1921

Dover 1968 — *Aristophanes. Clouds*, ed. with Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford, University Press, 1968

Düring 1930 — I. Düring, *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Göteborg, Elanders, 1930

Elwert 1973 — W. T. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973

Fantuzzi – Pretagostini 1995-1996 — *Struttura e storia dell'esametro greco*, a cura di M. Fantuzzi – R. Pretagostini, voll. I-II, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1995-1996

Fraenkel 1912 — E. Fraenkel, *De media et nova comoedia quaestiones selectae*, Diss. Gottingae, 1912

Fraenkel 1950 — *Aeschylus. Agamemnon*, ed. with a Commentary by E. Fraenkel, voll. I-III, Oxford, Clarendon Press, 1950

Fränkel 1960 — H. Fränkel, *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München, C. H. Beck, 1960[2]

Fraenkel 1962 — E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962

Fraenkel 1964a — E. Fraenkel, *Lyrische Daktylen*, in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, vol. I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, pp. 165-233

Fraenkel 1964b — E. Fraenkel, *Zum Text der Vögel des Aristophanes*, in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, vol. I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, pp. 427-451

Fraenkel 1964c — E. Fraenkel, *Some notes on the Hoopoe's Song*, in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, vol. I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, pp. 453-461

Fraenkel 1977 — *Due seminari romani di Eduard Fraenkel su* Aiace *e* Filottete, a cura di alcuni partecipanti. Premessa di L. E. Rossi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977

Führer 1976 — R. Führer, *Beiträge zur Metrik und Textkritik der griechischen Lyriker 2a. Text und Kolometrie von Bakchylides* Ἠίθεοι *(c. 17)*, «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Phil.-hist. Klasse», 5 (1976)

Gaisford 1823 — T. Gaisford, *Poetae minores Graeci II*, Lipsiae, Kühn, 1823[2]

Garzya 1953 — *Euripide. Andromaca*, a cura di A. Garzya, Napoli, Silvio Viti, 1953

Gelzer 1960 — T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München, Beck, 1960

Gentili 1950 — B. Gentili, *Metrica greca arcaica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1950

Gentili 1952 — B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze, D'Anna, 1952

Gentili 1958 — *Anacreon*, ed. B. Gentili, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1958

Gentili 1960 — B. Gentili, *s.v. Paracataloghé*, in *Enciclopedia dello Spettacolo* VII, Roma, Le Maschere, 1960, coll. 1599-1601

Gentili 1961 — B. Gentili, rec. a *The Oxyrhynchus Papyri*, Part XXV, ed. by E. Lobel and E. G. Turner, London, Egypt Exploration Society, 1959, «Gnomon», 33 (1961), pp. 331-343

Gentili 1963 — B. Gentili, *Problemi di metrica. I*, «Maia», 15 (1963), pp. 314-321

Gentili 1964 — B. Gentili, *Studi su Simonide. II*, «Maia», 16 (1964), pp. 278-306

Gentili 1969 — B. Gentili, rec. a V. Pisani, *Storia della lingua greca*, C. Del Grande, *La metrica greca*, *Enciclopedia classica* II. 5, Torino 1960, «Gnomon», 41 (1969), pp. 533-544

Gentili 1971 — B. Gentili, *I frr. 39 e 40 P. di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in *Studi filologici e storici in onore di Vittorio De Falco*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1971, pp. 57-67

Gentili 1974 — B. Gentili, *Problemi di metrica. II: il carme 17 Snell di Bacchilide*, in *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Paleography in honor of A. Turyn*, ed. by J. L. Lewis – J. K. Newman, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1974, pp. 86-100

Gentili 1978 — B. Gentili, *La metrica greca oggi: problemi e metodologie*, in *Problemi di metrica classica*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1978, pp. 11-28

Gentili 1979a — B. Gentili, *Trittico pindarico*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 2, 31 (1979), pp. 7-33

Gentili 1979b — B. Gentili, *Molossus + Bacchius in the New Stesichorus Fragment (P. Lille 76abc)*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 20 (1979), pp. 127-131

Gentili 1980 — B. Gentili, *Funzione sociale del professionismo poetico nella Grecia del VI-V secolo*, in *Tra Grecia e Roma. Temi antichi e metodologie moderne*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, pp. 9-20

Gentili 1983 — B. Gentili, *L'asinarteto nella teoria metrico-ritmica degli antichi*, in *Festschrift für Robert Muth*, hrsg. von P. Händel

– W. Meid, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1983, pp. 135-143

Gentili 1988a — B. Gentili, *Gli studi di Giorgio Pasquali sulla metrica greca e sul saturnio latino*, in *Giorgio Pasquali e la filologia classica del Novecento*, a cura di F. Bornmann, Firenze, Olschki, 1988, pp. 79-99

Gentili 1988b — B. Gentili, rec. a M. L. West, *Greek Metre*, «Gnomon», 60 (1988), pp. 481-486

Gentili 1988c — B. Gentili, *Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della performance*, in Gentili – Pretagostini 1988, pp. 5-16

Gentili 2006a — B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma, Bulzoni, 2006[2]

Gentili 2006b — B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006[4]

Gentili *et al.* 2006 — *Pindaro, Le Pitiche*, a cura di B. Gentili – P. Angeli Bernardini – E. Cingano – P. Giannini, Milano, Mondadori, 2006[4]

Gentili – Giannini 1977 — B. Gentili – P. Giannini, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 26 (1977), pp. 7-51

Gentili – Lomiento 1995 — B. Gentili – L. Lomiento, *Problemi di ritmica greca. Il monocrono (Mart. Cap.* De nupt. *9, 982; P. Oxy. 2687 + 9); l'elemento* alogos *(Aristid. Quint.* De mus. *17)*, in Gentili – Perusino 1995, pp. 61-75

Gentili – Lomiento 2003 — B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori, 2003

Gentili – Perusino 1995 — *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995

Gentili – Pretagostini 1988 — *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili – R. Pretagostini, Roma-Bari, Laterza, 1988

Gerhard 1921 — G. A. Gerhard, *s.v. Kerkidas*, *RE* XI, 1, Stuttgart, Metzler, 1921, col. 301

Gostoli 1990 — *Terpander*, Veterum testimonia collegit, fragmenta ed. A. Gostoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990

Haslam 1974 — M. W. Haslam, *Stesichorean Metre*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 17, 1974, pp. 7-57

Havelock 1980 — E. A. Havelock, *The Oral Composition of Greek Drama*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 6, 35 (1980), pp. 61-113

Heinze 1918 — R. Heinze, *Die Lyrischen Verse des Horaz*, Leipzig, Teubner, 1918

Henderson 1975 — J. Henderson, *The Maculate Muse*, New Haven-London, Yale University Press, 1975

Hense 1870 — O. Hense, *Heliodoreische Untersuchungen*, Leipzig, Teubner, 1870

Hermann 1816 — G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae, Fleischer, 1816

Hermann 1827 — G. Hermann, *Opuscula*, vol. II, Lipsiae, Fleischer, 1827

Hermann 1877 — G. Hermann, *Emendationes quinque carminum Olympiorum Pindari*, in *Opuscula*, vol. VIII, Lipsiae, Fleischer, 1877[2], pp. 110-128

Heyne 1824 — *Pindari Carmina cum lectionis varietate et adnotationibus*, ed. C. G. Heyne, voll. I-III, Londini, Whittaker, 1824[3]

Hölderlin 1923 — F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, vol. V, Berlin, Propyläen Verlag, 1923[2]

Hoffmann – Debrunner 1969 — O. Hoffmann – A. Debrunner, *Storia della lingua greca*, vol. I, Napoli, Macchiaroli, 1969

Holden 1902 — H. A. Holden, *Onomasticon Aristophaneum*, Cambridge, University Press, 1902[2]

Holwerda 1967 — D. Holwerda, *De artis metricae vocabulis quae sunt DAKTULOS et ENOPLIOS*, in Κωμῳδοτραγήματα, *Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam, Hakkert, 1967, pp. 51-58

Holwerda 1977 — *Scholia in Aristophanem*, Pars I. *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, fasc. III. 1. *Scholia vetera in Nubes*, ed. D. Holwerda, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1977

Holwerda 1982 — *Scholia in Aristophanem*, Pars II. *Scholia in Vespas; Pacem; Aves et Lysistratam*, fasc. 2. *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, ed. D. Holwerda, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1982

Hunter 1979 — R. L. Hunter, *The Comic Chorus in the Fourth Century*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 36 (1979), pp. 23-38

Hunter 1983 — *Eubulus. The Fragments*, ed. with a Commentary by R. L. Hunter, Cambridge, University Press, 1983

Irigoin 1953 — J. Irigoin, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque*, Paris, Klincksieck, 1953

Irigoin 1967 — J. Irigoin, *Colon, vers et période*, in Κωμῳδοτραγήματα, *Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam, Hakkert, 1967, pp. 65-73

Irigoin 1985 — J. Irigoin, *Remarques sur la composition formelle des* Oiseaux *d'Aristophane (vers 1-433)*, in ΣΧΟΛΙΑ. *Studia D. Holwerda*, Groningen, Forsten, 1985, pp. 39-45

Jan 1895 — *Musici Scriptores Graeci*, ed. C. von Jan, Leipzig 1895

Jebb 1907 — *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. VII. *The Ajax*, ed. R. C. Jebb, Cambridge, University Press, 1907

Jebb 1908 — *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. IV. *The Philoctetes*, ed. with Critical Notes, Commentary, and Translated in English prose by R. C. Jebb, Cambridge, University Press, 1908

Jessen 1909 — O. Jessen, *s.v. Prokne*, in W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. III. 2, Leipzig, Teubner, 1909, coll. 3017-3025

Johnson 1928 — S. K. Johnson, *Some Aspects of Dramatic Irony in Sophoclean Tragedy*, «Classical Review» 42 (1928), pp. 209-214

Jourdan-Hemmerdinger 1973 — D. Jourdan-Hemmerdinger, *Un nouveau papyrus musical d'Euripide*, «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres», 117 (1973), pp. 292-302

Käppel 1992 — L. Käppel, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin-New York, de Gruyter, 1992

Kaibel 1896 — *Sophokles. Elektra*, erklärt von G. Kaibel, Leipzig, Teubner, 1896

Kamerbeek 1959 — J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles*, vol. II. *The Trachiniae*, Leiden, Brill, 1959

Kannicht 1969 — *Euripides. Helena*, hrsg. und erklärt von R. Kannicht, vol. II, Kommentar, Heidelberg, Winter, 1969

Kanz 1913 — J. Kanz, *De tetrametro trochaico*, Diss. Darmstadt, Bender, 1913

Kock 1880 — *Comicorum Atticorum Fragmenta*, ed. T. Kock, vol. I, Lipsiae, Teubner, 1880

Körte 1929 — A. Körte, *Neuere Forschungen auf dem Gebiet der griechischen Metrik*, in *Drei Vorträge und Berichte über die zugehörigen Arbeitsgemeinschaften aus der «Griechischen Woche» in Breslau (vom 2. – 6. Oktober 1928)*, Leipzig, Teubner, 1929 (Neue Wege zur Antike 8), pp. 35-57

Kopff 1982 — *Euripides. Bacchae*, ed. E. C. Kopff, Leipzig, Teubner, 1982

Korzeniewski 1962 — D. Korzeniewski, *Zum Verhältnis von Wort und Metrum in sophokleischen Chorliedern*, «Rheinisches Museum für Philologie», 105 (1962), pp. 148-152

Korzeniewski 1968 — D. Korzeniewski, *Metrica greca*, Palermo, L'Epos, 1998 (ed. or. *Griechische Metrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968)

Koster 1934 — W. J. W. Koster, *Dactylepitriti an metra choriambo-ionica?*, «Classical Quarterly», 28 (1934), pp. 145-155

Koster 1941 — W. J. W. Koster, *Studia ad colometriam poëseos Graecae pertinentia*, «Mnemosyne», 9 (1940), pp. 1-43

Koster 1945 — W. J. W. Koster, *Quaestiones metricae*, «Mnemosyne», 12 (1945), pp. 161-180

Koster 1962 — W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leiden, A. W. Sijthoff, 1962[3]

Koster 1964 — W. J. W. Koster, *De textu Ar.* Nub. *1102 et 1373*, «Mnemosyne», 17 (1964), pp. 157-158

Kranz 1933 — W. Kranz, *Stasimon*, Berlin, Weidmann, 1933

Kraus 1957 — W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödien*, vol. I. *Aischylos und Sophocles*, Wien, Rohrer, 1957

Lasserre 1950 — F. Lasserre, *Les épodes d'Archiloque*, Paris, Les Belles Lettres, 1950

Lasserre 1954 — *Plutarque. De la musique*, Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique par F. Lasserre, Olten-Lausanne, Urs Graf, 1954

Lasserre – Bonnard 1958 — *Archiloque. Fragments*, Texte établi par F. Lasserre, traduit et commenté par A. Bonnard, Paris, Les Belles Lettres, 1958

Leichsenring 1888 — O. Leichsenring, *De metris Graecis quaestiones onomatologae*, Diss. Greifswald, 1888

Lenchantin – Fabiano 1973 — M. Lenchantin de Gubernatis – G. Fabiano, *Problemi e orientamenti di metrica greco-latina*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, vol. II, Milano, Marzorati, 1973, pp. 381-476

Leo 1889 — F. Leo, *Die beiden metrischen Systeme des Alterthums*, «Hermes», 24 (1889), pp. 280-301

Leo 1905 — F. Leo, *Der Saturnische Vers*, Berlin, Weidmann, 1905

Leo 1960 — F. Leo, *Ein metrisches Fragment aus Oxyrhynchos*, in *Ausgewälthe kleine Schriften*, hrsg. und eingeleitet von E. Fraenkel, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1960, pp. 395-408

Leo – Kiessling 1881 — F. Leo – A. Kiessling, *Zu Augusteischen Dichtern*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1881

Leonhardt 1989 — J. Leonhardt, *Die beiden metrischen Systeme des Altertums*, «Hermes», 117 (1989), pp. 43-62

Lindemann 1818 — F. Lindemann, *Prisciani Caesariensis grammatici Opera Minora*, Lugduni Batavorum, Luchtmans, 1818

Lippman 1963 — E. A. Lippman, *The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece*, «Musical Quarterly», 49 (1963), pp. 188-209

Lippman 1964 — E. A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York-London, Columbia University Press, 1964

Litchfield 1988 — M. Litchfield, *Aristoxenus and Empiricism: a Reevaluation Based on his Theories*, «Journal of Music Theory», 32 (1988), pp. 51-73

Lloyd-Jones 1961 — H. Lloyd-Jones, rec. a E. Lobel – E. G. Turner, *The Oxyrhynchus Papyri* XXV, London, Egypt Exploration Society, «Classical Review», 75 (1961), pp. 17-21

Lloyd-Jones – Wilson 1992 *Sophoclis Fabulae*, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones – N. G. Wilson, Oxonii, Clarendon Press, 1992

Lobel 1959 E. Lobel, *POxy. 2432*, in *The Oxyrhynchus Papyri*, Part XXV, ed. by E. Lobel – E. G. Turner, London, Egypt Exploration Society, 1959, pp. 91-94

Longo 1968 O. Longo, *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova, Antenore, 1968

Maas 1913 P. Maas, *Die neuen Responsionsfreiheiten bei Bakchylides und Pindar*, «Jahresberichte des Philologischen Vereins zu Berlin», 39 (1913), pp. 289-320

Maas 1973 P. Maas, *Kleine Schriften*, München, Beck, 1973

Maas 1976 P. Maas, *Metrica greca*, Firenze, Le Monnier, 1976 (ed. or. *Greek Metre*, transl. by H. Lloyd-Jones, Oxford, Clarendon Press, 1962)

Maas – Mcintosh Snyder 1989 M. Maas – J. Mcintosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-London, Yale University Press, 1989

MacDowell 1971 *Aristophanes. Wasps*, ed. with Introduction and Commentary by D. M. MacDowell, Oxford, Clarendon Press, 1971

Maehler 1989 *Pindari Carmina cum Fragmentis*, vol. II, ed. H. Maehler, Leipzig, Teubner, 1989

Maehler 2003 *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, ed. H. Maehler, Monachii-Lipsiae, Teubner, 2003[11]

Maidment 1935 K. J. Maidment, *The Later Comic Chorus*, «Classical Quarterly», 29 (1935), pp. 1-24

Marzi 1988 G. Marzi, *Il «Decreto» degli Spartani contro Timoteo (Boeth., «De instit. mus.» 1, 1)*, in Gentili-Pretagostini 1988, pp. 264-272

Masqueray 1898 P. Masqueray, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1898

Masson 1962 O. Masson, *Les fragments du poète Hipponax*, édition critique et commenté, Paris, Klincksieck, 1962

Mastromarco 1983 *Commedie di Aristofane*, a cura di G. Mastromarco, vol. I, Torino, UTET, 1983

Mastronarde 1994 *Euripides. Phoenissae*, ed. with Introduction and Commentary by D. J. Mastronarde, Cambridge, University Press, 1994

Mazon 1904 P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, Hachette, 1904

McLeod 1961 W. E. McLeod, *Oral Bards at Delphi*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 92 (1961), pp. 317-325

Méautis 1944 G. Méautis, *Mythes inconnus de la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 1944

Medeiros 1961 W. de Sousa Medeiros, *Hipónax de Efeso*, vol. I *Fragmentos dos iambos*, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1961

Meillet 1965 A. Meillet, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1965[7]

Meineke 1839-1857 *Fragmenta Comicorum Graecorum*, collegit et disposuit A. Meineke, voll. I-V, Berolini, G. Reimer, 1839-1857

Menge 1916 *Euclidis opera omnia*, vol. VIII. *Euclidis Phaenomena et Scripta musica*, ed. H. Menge, Leipzig, Teubner, 1916

Mitsdoerffer 1954 W. Mitsdoerffer, *Das Mnesilochoslied in Aristophanes' Thesmophoriazusen*, «Philologus» 97, 1954, pp. 59-93

Murray 1902-1913 *Euripidis fabulae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit G. Murray, Oxonii, Clarendon Press, vol. I 1902, vol. II 1913[3]a, vol. III 1913[2]b

Murray 1955 *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, rec. G. Murray, Oxonii, Clarendon Press, 1955[2]

Nietzsche 1872 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig, Fritzsch, 1872

Paduano 1982 G. Paduano, *Le Tesmoforiazuse: ambiguità del fare teatro*, «Quaderni urbinati di cultura classica» n.s. 11, 40 (1982), pp. 103-127

Page 1952 *Euripides. Medea*, ed. with Introduction and Commentary by D. L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1952[2]

Page 1972 *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, ed. D. Page, Oxford, Clarendon Press, 1972

Palumbo Stracca 1979 B. M. Palumbo Stracca, *La teoria antica degli asinarteti*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1979

Parke – Wormell 1956 H. W. Parke – D. E. W. Wormell, *The Delphic Oracle*, vol. II, Oxford, Blackwell, 1956.

Parker 1958 L. P. E. Parker, *Some Observations on the Incidence of Word-end in Anapaestic Paroemiacs and its Application to Textual Questions*, «Classical Quarterly» 52 (1958), pp. 82-89

Paquette 1984 D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris, De Boccard, 1984

Pascoli 1938 G. Pascoli, *Traduzioni e riduzioni*, raccolte e riordinate da Maria Pascoli, Milano, Mondadori, 1938

Pascoli 1946 G. Pascoli, *Prose* 1. *Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946

Pascoli 1967 *Poesie di Giovanni Pascoli*, vol. II. *Traduzioni e riduzioni* [1913-1958], Milano, Mondadori, 1967[11]

Pasquali 1986 *Rapsodia sul classico. Contributi all'Enciclopedia italiana di G. Pasquali*, a cura di F. Bormann – G. Pascucci – S. Timpanaro, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986

Pattoni 2000 M. P. Pattoni, *Sofocle. Trachinie – Filottete*, Introduzione di V. Di Benedetto, premessa al testo e note di M. S. Mirto, traduzione di M. P. Pattoni, Milano, Rizzoli, 2000

Pavese 1972 C. O Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1972

Pearson 1924 *Sophoclis fabulae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit C. Pearson, Oxonii, Clarendon Press, 1924

Perrotta 1935 G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Milano, Principato, 1935

Perrotta 1952 G. Perrotta, *Simonidea*, «Maia», 5 (1952), pp. 249-251

Perrotta 1955 G. Perrotta, *Alcmanio e reiziano in Archiloco*, «Maia», 7 (1955), pp. 14-19

Perrotta 1972 G. Perrotta, *Lirici greci*, a cura di U. Albini, Firenze, Le Monnier, 1972

Perrotta – Gentili 2007 G. Perrotta – B. Gentili, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, a cura di B. Gentili – C. Catenacci, Messina-Firenze, D'Anna, 2007[3]

Perusino 1968 F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968

Perusino 1979 F. Perusino, *I metri di Difilo*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 2, 31 (1979), pp. 131-139

Perusino 1987 F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino, Università di Urbino, s. d. (ma 1987)

Pfeiffer 1973 R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli, Macchiaroli, 1973 (ed. or. *History of Classical Scholarship From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, Clarendon Press, 1968)

Pickard-Cambridge 1962 A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1962[2]

Pickard-Cambridge 1968 A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1968[2]

Pighi 1970 G. B. Pighi, *Studi di ritmica e metrica*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1970

Platnauer 1964 *Aristophanes. Peace*, ed. with Introduction and Commentary by M. Platnauer, Oxford, Clarendon Press, 1964

Pöhlmann 1970 E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg, Carl, 1970

Pöhlmann 1988 E. Pöhlmann, *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in Gentili – Pretagostini 1988, pp. 132-144

Pohlsander 1964 H. A. Pohlsander, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden, Brill, 1964

Pontani 1969 F. M. Pontani, *I lirici greci*, Torino, Einaudi, 1969[2]

Pontani 1976 F. M. Pontani, *I lirici corali greci*, Torino, Einaudi, 1976

Pound 1973 E. Pound, *Saggi letterari* (a cura e con introduzione di T. S. Eliot), trad. it. Milano, Garzanti, 1973[2]

Prato 1962 C. Prato, *I canti di Aristofane*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962

Prato *at al.* 1975 C. Prato – A. Filippo – P. Giannini – E. Pallara – R. Sardiello, *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975

Prato *at al.* 1983 C. Prato – P. Giannini – E. Pallara – R Sardiello – L. Marzotta, *Ricerche sul trimetro di Menandro: metro e verso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983

Pretagostini 1972 R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 100 (1972), pp. 257-273 [= qui pp. 1-15]

Pretagostini 1974 R. Pretagostini, *Il* colon *nella teoria metrica*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 102 (1974), pp. 273-282 [= qui pp. 17-24]

Pretagostini 1976 R. Pretagostini, *Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane*, «Studi classici e orientali», 25 (1976), pp. 183-212 [= qui pp. 25-50]

Pretagostini 1977a R. Pretagostini, *Sticometria del Pap. Lille 76a, b, c (Il nuovo Stesicoro)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 26 (1977), pp. 53-58 [= qui pp. 63-68]

Pretagostini 1977b R. Pretagostini, *Prisciano ed alcuni versi 'giambici' nella lirica greca arcaica (Alcmane, Anacreonte, Simonide e Pindaro)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 26 (1977), pp. 63-78 [= qui pp. 69-82]

Pretagostini 1978 R. Pretagostini, *Sistemi* κατὰ κῶλον *e sistemi* κατὰ μέτρον, «Quaderni urbinati di cultura classica», 28 (1978), pp. 165-179 [= qui pp. 83-95]

Pretagostini 1979a R. Pretagostini, *Il docmio nella lirica corale*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 2, 31 (1979), pp. 101-117 [= qui pp. 97-111]

Pretagostini 1979b R. Pretagostini, *Le prime due sezioni liriche delle Nuvole di Aristofane e i ritmi* κατ' ἐνόπλιον *e* κατὰ δάκτυλον *(Nub. 649-651)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 2, 31 (1979), pp. 119-129 [= qui pp. 113-121]

Pretagostini 1980 R. Pretagostini, *Considerazioni sui cosiddetti 'metra ex iambis orta' in Simonide, Pindaro e Bacchilide*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 6, 35 (1980), pp. 127-136 [= qui pp. 123-130]

Pretagostini 1986 R. Pretagostini, *La metrica greca e la metrica di M.L. West*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 23, 52 (1986), pp. 149-154 [= qui pp. 137-142]

Pretagostini 1987 R. Pretagostini, *I metri della commedia postaristofanea*, «Dioniso», 57 (1987), pp. 245-268 [= qui pp. 143-159]

Pretagostini 1988a — R. Pretagostini, *La poesia ellenistica*, in *Da Omero agli alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, a cura di F. Montanari, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1988, pp. 289-340

Pretagostini 1988b — R. Pretagostini, *Parola, metro e musica nella monodia dell'Upupa* (*Aristofane, «Uccelli» 227-262*), in Gentili – Pretagostini 1988, pp. 189-198 [= qui pp. 161-170]

Pretagostini 1989a — R. Pretagostini, *Forma e funzione della monodia in Aristofane*, in AA.VV., *Scena e spettacolo nell'antichità*, a cura di L. de Finis, Firenze, Olschki, 1989, pp. 111-128 [= qui pp. 171-187]

Pretagostini 1989b — R. Pretagostini, *Gli inurbati in Atene durante la guerra archidamica nelle commedie di Aristofane*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 32, 61 (1989), pp. 77-88.

Pretagostini 1990 — R. Pretagostini, *Metro, significante, significato: l'esperienza greca*, in R. M. Danese – F. Gori – C. Questa, a cura di, *Metrica classica e linguistica*, Urbino, QuattroVenti, 1990, pp. 107-119 [= qui pp. 189-199]

Pretagostini 1993 — R. Pretagostini, *Le teorie metrico-ritmiche degli antichi. Metrica e ritmo musicale*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, direttori G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, vol. I. 2, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 369-391 [= qui pp. 215-232]

Pretagostini 1995 — R. Pretagostini, *L'esametro nel dramma attico del V secolo: problemi di 'resa' e di 'riconoscimento'*, in Fantuzzi – Pretagostini 1995-1996, vol. I, pp. 163-191 [= qui pp. 241-261]

Privitera 1972 — G. A. Privitera, *Il ditirambo da canto cultuale a spettacolo musicale*, «Cultura e scuola», 43 (1972), pp. 55-66

Privitera 1982 — *Pindaro. Le Istmiche*, a cura di G. A. Privitera, Milano, Mondadori, 1982

Privitera 1988 — G. A. Privitera, *Il ditirambo come spettacolo musicale. Il ruolo di Archiloco e di Arione*, in Gentili – Pretagostini 1988, pp. 123-131

Quasimodo 1944 — S. Quasimodo, *Lirici greci*, Milano, Mondadori, 1944

Quasimodo 1965 — S. Quasimodo, *Tutte le opere di Salvatore Quasimodo*, Milano, Mondadori, 1965

Raabe 1912 — A. Raabe, *De metrorum anapaesticorum apud poetas Graecos usu atque conformatione quaestiones selectae*, Diss. Strassburg, 1912

Radermacher 1938 — L. Radermacher, *Ein Bruchstück des Damon*, «Wiener Studien», 56 (1938), pp. 110-111

Radermacher 1941 — L. Radermacher, *Metrisches*, «Wiener Studien», 59 (1941), pp. 1-3

Rau 1967 — P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München, Beck, 1967

Reisig 1816 C. Reisig, *Coniectaneorum in Aristophanem libri duo*, vol. I, Lipsiae, Weidmann, 1816

Restani 1983 D. Restani, *Il* Chirone *di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, «Rivista italiana di musicologia», 18 (1983), pp. 142-147

Restani 1988 D. Restani, *Problemi musicali nel XIV libro dei «Deipnosophistai» di Ateneo: una proposta di lettura*, in Gentili – Pretagostini 1988, pp. 26-34

Rispoli 1991 G. M. Rispoli, *Elementi di fisica e di etica epicurea nella teoria musicale di Filodemo di Gadara*, in *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, a cura di R. W. Wallace – B. MacLachlan, Roma, GEI, 1991, pp. 69-103

Romagnoli 1927 *Pindaro. Le Odi e i Frammenti*, Prefazione e traduzione di E. Romagnoli, voll. I-II, Bologna, Zanichelli, 1927

Romagnoli 1932 *I Poeti lirici. Terpandro, Alceo, Saffo*, tradotti da E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1932

Roos 1951 E. Roos, *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund, Gleerup, 1951

Rose 1863 V. Rose, *Aristoteles Pseudepigraphus*, Lipsiae, Teubner, 1863

Rossbach – Westphal 1856 A. Rossbach – R. Westphal, *Griechische Metrik*, vol. III[1], Leipzig, Teubner, 1856

Rossi 1963 L. E. Rossi, Anceps*: vocale, sillaba, elemento*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 91 (1963), pp. 52-71

Rossi 1964 L. E. Rossi, *Sul problema dell'ictus*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 33 (1964), pp. 124-127

Rossi 1965 L. E. Rossi, *Estensione e valore del 'colon' nell'esametro omerico*, «Studi urbinati», 39 (1965), pp. 239-273

Rossi 1966 L. E. Rossi, *La metrica come disciplina filologica*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 94 (1966), pp. 185-207

Rossi 1969 L. E. Rossi, rec. a D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 97 (1969), pp. 314-323

Rossi 1971 L. E. Rossi, rec. a A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, University Press, 1968[2]; A. M. Dale, *Collected Papers*, Cambridge, University Press, 1969, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 99 (1971), pp. 172-177

Rossi 1975 L. E. Rossi, *s.v. Verskunst*, *Der Kleine Pauly*, vol. V, München, Druckenmüller, 1975, coll. 1210-1218

Rossi 1978a L. E. Rossi, *Teoria e storia degli asinarteti dagli arcaici agli alessandrini*, in *Problemi di metrica classica*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1978, pp. 24-48

Rossi 1978b L. E. Rossi, *La sinafia*, in *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, a cura di E. Livrea – G. A. Privitera, vol. II, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1978, pp. 791-821

Rossi 1978c — L. E. Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca*, «Rivista di cultura classica e medievale», 20 (1978), pp. 1149-1170

Rossi 1981 — L. E. Rossi, *Gli oracoli come documento di improvvisazione*, in AA.VV., *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Padova, Antenore, 1981, pp. 203-220

Rossi 1988a — L. E. Rossi, *POxy 9 + POxy 2687: trattato ritmico-metrico,* in *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta philosophica*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 11-30

Rossi 1988b — L. E. Rossi, *La dottrina dell'"ethos' musicale e il simposio*, in Gentili – Pretagostini 1988, pp. 238-245

Rupprecht 1950 — K. Rupprecht, *Einführung in die griechische Metrik*, München, Hueber, 1950

Russo 1984 — C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze, Sansoni, 1984²

Salinari 1968 — G. Salinari, *Giosuè Carducci*, in *Storia della Letteratura Italiana* (diretta da E. Cecchi e N. Sapegno), vol. VIII. *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 625-729

Schlesinger 1970 — K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1970

Schneidewin 1848 — F. G. Schneidewin, *Hymnorum in Attin fragmenta inedita*, «Philologus», 3 (1848), pp. 247-266

Schönewolf 1938 — H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Diss. Gießen, 1938

Schroeder 1900 — *Pindari carmina*, rec. O. Schroeder, Lipsiae, Teubner, 1900

Schroeder 1908 — O. Schroeder, *Vorarbeiten zur griechischen Versgeschichte*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1908

Schroeder 1916 — *Aeschyli cantica*, dig. O. Schroeder, Lipsiae, Teubner, 1916²

Schroeder 1923 — *Sophoclis cantica*, dig. O. Schroeder, Lipsiae, Teubner, 1923²

Schroeder 1924 — O. Schroeder, *Griechische Singverse*, Lipsiae, Teubner, 1924

Schroeder 1928 — *Euripidis cantica*, dig. O. Schroeder, Lipsiae, Teubner, 1928²

Schroeder 1929 — O. Schroeder, *Nomenclator metricus*, Heidelberg, Winter, 1929

Schroeder 1930a — *Aristophanis cantica*, dig. O. Schroeder, Lipsiae, Teubner, 1930²

Schroeder 1930b — O. Schroeder, *Grundriss der griechischen Versgeschichte*, Heidelberg, Winter, 1930

Schroeder 1930c — *Pindari carmina cum fragmentis selectis*, ed. O. Schroeder, Lipsiae, Teubner, 1930³

Scott 1996 W. C. Scott, *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hannover, Dartmouth College, 1996

Seidler 1811-1812 A. Seidler, *De versibus dochmiacis tragicorum Graecorum*, voll. I-II, Lipsiae, G. Fleischer, 1811-1812

Serrao 1977 G. Serrao, *La cultura ellenistica. Caratteri generali*, in *Storia e civiltà dei Greci*, vol. V. 9, Milano, Bompiani, 1977, pp. 169-179

Sifakis 1971 G. M. Sifakis, *Aristotle, E. N., IV, 2, 1123a 19-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century*, «American Journal of Philology» 92 (1971), pp. 23-38

Snell 1962 B. Snell, *Nachwort*, in *Pindar. Siegeslieder,* deutsche Übertragungen. Zusammengestellt von U. Hölscher, Frankfurt am Main-Hamburg, Fischer Bucherei, 1962, pp. 190-194

Snell 1964 *Pindari carmina cum fragmentis*, ed. B. Snell, vol. II, Lipsiae, Teubner, 1964[3]

Snell 1977 B. Snell, *Metrica greca*, Firenze, La Nuova Italia, 1977 (ed. or. *Griechische Metrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962[3])

Snell 1975 B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963 (ed. or. *Die Entdeckung des Geistes*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1975[4])

Snell 1982 B. Snell, *Griechische Metrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982[4]

Snell – Maehler 1970 *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, post B. Snell ed. H. Mahler, Leipzig, Teubner, 1970[10]

Snell – Maehler 1987 *Pindari carmina cum fragmentis*, post B. Snell ed. H. Mahler, vol. I, Leipzig, Teubner, 1987[8]

Sommerstein 1977 A. H. Sommerstein, *Aristophanes and the Events of 411*, «Journal of Hellenic Studies», 97 (1977), pp. 112-126

Sordi 1958 M. Sordi, *La lega tessala fino ad Alessandro Magno*, Roma, Istituto Italiano per la Storia Antica, 1958

Steurer 1896 H. Steurer, *De Aristophanis carminibus lyricis*, Diss. Strassburg, 1896

Taillardat 1962 J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris, Les Belles Lettres, 1962

Tartaglini 1983 C. Tartaglini, *Situazione drammatica e semantica dei ritmi: i dattili in Soph.* Trach. *1004-1042*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 10-11 (1983), pp. 295-303

Tessier 1975 A. Tessier, *Per un inventario di docmi ripetitivi in Euripide*, «Bollettino dell'Istituto di filologia greca di Padova», 2 (1975), pp. 130-143

Thiemann 1869 C. Thiemann, *Heliodori Colometriae Aristophaneae quantum superest una cum reliquis scholiis in Aristophanem metricis*, Halis, in Libraria Orphanotrophei, 1869

Thompson 1936 D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford, Milford, 1936[2]

Thummer 1957 E. Thummer, *Die Religiosität Pindars*, Innsbruck, Wagner, 1957

Timpanaro Cardini 1962 M. Timpanaro Cardini, *Pitagorici*, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1962

Traverso 1956 *Pindaro. Odi e Frammenti*, traduzione dal greco e prefazione di L. Traverso, note introduttive e note al testo di E. Grassi, Firenze, Sansoni, 1956

Treu 1960 M. Treu, *Neues zu Simonides (P. Oxy 2432)*, «Rheinisches Museum für Philologie», 103 (1960), pp. 319-336

Turyn 1952 *Pindari carmina cum fragmentis*, ed. A. Turyn, Oxonii, Blackwell, 1952

Ussher 1973 *Aristophanes*, *Ecclesiazusae*, ed. with Introduction and Commentary by R. G. Ussher, Oxford, Clarendon Press, 1973

Valgimigli 1944 M. Valgimigli, *Saffo e altri lirici greci*, Padova, Le Tre Venezie, 1944

Valgimigli 1959 G. Carducci, *Odi barbare*, Testimonianze, interpretazione, commento di M. Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1959

Valgimigli 1968 M. Valgimigli, *Saffo, Archiloco e altri lirici greci*, Milano, Mondadori, 1968

Van Leeuwen 1902 *Aristophanis Aves*, cum prolegomenis et commentariis ed. J. Van Leeuwen, Lugduni Batavorum, Sijthoff, 1902

Venini 1953 P. Venini, *Note sulla tragedia ellenistica*, «Dioniso», 16 (1953), pp. 3-26

Vetta 1992 M. Vetta, *Il simposio: la monodia e il giambo*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, direttori G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, vol. I. 1, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 177-218

Wallace 1991 R. W. Wallace, *Damone di Oa e i suoi successori: un'analisi delle fonti*, in *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, a cura di R. W. Wallace – B. MacLachlan, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991, pp. 30-53

Wallace 1994 R. W. Wallace, *Frammentarietà e trasformazione: evoluzioni nei modi della comunicazione nella cultura ateniese fra V e IV sec.*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s. 46, 75 (1994), pp. 7-20

Wallace 1995 R. W. Wallace, *Music Theorists in Fourth-century Athens*, in Gentili – Perusino 1995, pp. 17-39

Wartelle 1966 A. Wartelle, *Analyse métrique de l'appel de la huppe*, «Bullettin de l'Association Guillaume Budé», 1966, pp. 443-449

Webster 1970 T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester, University Press, 1970[2]

Weil – Reinach 1900	*Plutarque. De la musique*, Édition critique et explicative par H. Weil – T. Reinach, Paris, Leroux, 1900
Wendel 1941	C. Wendel, *Philoxenos* (27), in *RE* XX 1, Stuttgart, Metzler, 1941, coll. 194-200
West 1971	*Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, ed. M. L. West, vol. I, Oxonii, Clarendon Press, 1971
West 1974	M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York, de Gruyter, 1974
West 1980	M. L. West, *Iambics in Simonides, Bacchylides and Pindar*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 37 (1980), pp. 137-155
West 1982	M. L. West, *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press, 1982
West 1990	*Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, ed. M. L. West, Stuttgart, Teubner, 1990
West 1992	M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992
White 1912	J. W. White, *The Verse of Greek Comedy*, London, Macmillan and Co., 1912
Wilamowitz 1884	U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Homerische Untersuchungen*, Berlin, Weidmann, 1884
Wilamowitz 1895	*Euripides. Herakles*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, vol. II, Berlin, Weidmann, 1895[2]
Wilamowitz 1900	U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin, Weidmann, 1900
Wilamowitz 1903	*Timotheos. Die Perser*, hrsg. von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1903
Wilamowitz 1913	U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides,* Berlin, Weidmann, 1913
Wilamowitz 1914	*Aeschyli tragoediae*, ed. U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berolini, Weidmann, 1914
Wilamowitz 1916	U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Ilias und Homer*, Berlin, Weidmann, 1916
Wilamowitz 1921	U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin, Weidmann, 1921
Wilamowitz 1927	*Aristophanes. Lysistrate*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin, Weidmann, 1927
Wilamowitz 1962	U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften*, vol. IV, Berlin, Akademie, 1962
Winnington-Ingram 1969	R. P. Winnington-Ingram, *Tragica*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 16 (1969), pp. 44-54
Winnington-Ingram 1980	R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, University Press, 1980
Zacher 1909	*Aristophanis Pax*, ed. K. Zacher, Lipsiae, Teubner, 1909

Zanetto 1987 — *Aristofane. Gli Uccelli*, a cura di G. Zanetto, Introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano, Mondadori, 1987

Zanoncelli 1977 — L. Zanoncelli, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 24 (1977), pp. 51-93

Zieliński 1885 — T. Zieliński, *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig, Teubner, 1885

Zimmermann 1984-1987 — B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*, voll. I-III, Königstein Ts.-Frankfurt M., A. Hain, 1984-1987

Zimmermann 1988 — B. Zimmermann, *Parodia metrica nelle Rane di Aristofane*, «Studi italiani di filologia classica», s. III 6 (1988), pp. 35-47

Zimmermann 1992 — B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992

INDICE DEI LUOGHI CITATI

a cura di Luigi Bravi

Adespota epica
fr. 2, 1-2 Davies: 246 n. 15

AELIANUS
Nat. an. 4, 42: 166 n. 15

AESCHYLUS
Ag. 104: 248, 259
108/10: 248
118: 248
122: 248
126/8: 248
137: 248
150-151: 249
155-157: 248
197: 22
210: 22
218-227: 303, 304
218 ss.: 4, 128, 140
218: 304
219: 304
220: 304
221: 304
222: 304
223: 304
225: 304
226 s.: 304
228-237: 303, 304
228 ss.: 4, 128, 140
228: 304
229: 304 e n. 11
230: 304
231: 304
232: 304
233: 304
235: 304
236 s.: 304
238-247: 302
238 ss.: 5
238: 303
239: 302
240 s.: 303
241: 302 n. 9
242: 302
245: 303
247: 304
248-257: 302
248 ss.: 5
248: 303
249: 302
250 s.: 303
251: 302 n. 9
252: 302
255: 303
257: 304
355 ss.: 37
482: 5 n. 13
659: 56
975: 5 n. 13
981: 5 n. 13
988: 5 n. 13
994: 5 n. 13
1012: 5 n. 13
1021: 57
1029: 5 n. 13
1123: 22

1134: 22
1142-1145: 42 n. 69, 162 n. 2
1412: 56
1440-1447: 53
1586: 56
Choeph. 22-31: 308
26 s.: 309
28 s.: 309
32-41: 308
36 s.: 309
38 s.: 309
47: 5 n. 13
59: 5 n. 13
130: 56
152: 5 n. 13
289: 56
423-428: 305, 306
426: 307
444-450: 305, 306
447: 307
456: 5 n. 13
461: 5 n. 13
585 ss.: 4
586: 4
590: 4, 5 n. 13
594 ss.: 4
595: 4
599: 4, 5 n. 13
606: 4
617: 4
623: 5 n. 13
631: 5 n. 13
643: 5 n. 13
649: 5 n. 13
784: 5 n. 13
785: 5 n. 13
786: 5 n. 13
795: 5 n. 13
796: 5 n. 13
797: 5 n. 13
804: 5 n. 13
816: 5 n. 13
822: 4
834: 4
Eum. 307 ss.: 37
352: 248
365: 248, 261
366: 5
376: 5
380: 5
532: 5 n. 13
544: 5 n. 13
698: 56
701: 56
919: 22
941: 22
966: 5 n. 13
986: 5 n. 13
Pers. 130: 22
532 ss.: 37
554: 4
564: 4
621: 57
623 ss.: 37
782: 56
808: 56 n. 2
864-870: 92
864: 249
866: 5
869: 249
871-877: 92
871: 249
873: 5
875: 249
880-887: 301
881: 5
882: 301
888-896: 301
890: 5, 301
898: 249
901: 248
905: 249
940: 257 n. 72
956: 2 n. 5
957: 4
968: 2 n. 5
969: 4
1002: 4

1008: 4
1038-1045: 305
1039: 305
1041: 305
1044: 305
1046-1053: 305
1047: 305
1049: 305
1052: 305
Prom. 164: 4
165: 22
182: 4
184: 22
906: 5 n. 13
Sept. 2: 56
3: 56
57: 56
235: 5
241: 5
274: 56
354: 5 n. 13
366: 5 n. 13
471: 56
488: 72
495: 56 n. 2
539: 56
572: 56
593: 56 n. 2
734-741: 301
734 ss.: 5, 128, 140
735 s.: 301
736 s.: 301
739 s.: 301
741: 4
742-749: 301
742 ss.: 5, 128, 140
744 s.: 301
745 s.: 301
747 s.: 301
749: 4
822 ss.: 37
836: 4
844: 4
998: 5 n. 13
999: 4
1006: 56
*Suppl.*45/6: 249
54/5: 249
57-67: 162 n. 2
68 s.: 248 n. 24
68: 248
76: 3
77: 248
84: 3
89: 22
342: 56
374: 4
385: 4
625 ss.: 37
792-799: 307
795: 4, 308
796: 5 n. 13
800-807: 307
803: 4, 307
804: 5 n. 13
1062: 5 n. 13
1065: 5 n. 13
1067: 5 n. 13
1068: 5 n. 13
1071: 5 n. 13
1073: 5 n. 13
TrGF 273: 259
Schol. Sept. 103: 110 n. 55

ALCAEUS
fr. 6, 13-14 V.: 247
130 str. 3: 66 n. 12
130 str. 4: 66 n. 12

ALCMAN
PMGF 1: 5
4a: 77 n. 29
14: 77, 78 n. 29
26: 166, 183, 196
45: 109

ALEXIS
fr. 22 K.-A.: 146 n. 25, 147 n. 36

132: 151
137: 150 n. 52
167: 144 n. 13
167, 11-16: 146 n. 19
209: 153
239: 153, 154
262: 146 n. 25, 147 n. 34
262, 2: 148 n. 41

ALIPIUS
4: 278 n. 108

ANACREON
fr. 51 Gent. (= *PMG* 440): 75
82 (= 388): 141

ANAXAGORAS
fr. 8 D.-K.: 128

ANAXANDRIDES
fr. 28 K.-A: 144 n. 7
42: 144 e n. 7
42, 38-66: 146 n. 19
51: 146 n. 22, 147 n. 35

ANAXILAS
fr. 12 K.-A.: 150 n. 53, 151, 152, 153
12, 1: 152
13: 153
18: 144 n. 11

ANONYMUS BELLERMANNIANUS
1, 1: 269 n. 42
3, 102: 269 n. 42

Anthologia Palatina
6, 51, 5-6: 264 n. 10
6, 94, 1-3: 264 n. 10

ANTIPHANES
fr. 90 K.-A.: 144 n. 6
91: 144 n. 6, 146
130: 144 n. 6, 145, 146 n. 19
131: 144 n. 6, 146 n. 19
147: 148, 149
170: 144 n. 6
172: 150 e n. 51, 151, 159
192: 146 n. 21, 147 n. 37
192, 1: 148 n. 41
194: 146 n. 21, 147 nn. 30 e 37
196: 147 n. 30
295: 144 n. 6, 146 n. 19

PS. APOLLODORUS
1, 4, 2: 264 n. 6

APOLLONIUS DYSCOLUS
pron. 105 a, I 82 Schneider: 109 n. 53

ARCHILOCHUS
fr. 8 T. = 5 W: 247
8, 1-2 = 5, 1-2: 148 n. 42
162 = 168: 21
197 = 191: 109 n. 50
205 = 322: 5 e n. 11, 14
209 = 188, 1: 109 n. 50
210 = 190: 109 n. 50
211 = 192: 109 n. 50
196a W.: 132, 133

ARISTIDES QUINTILIANUS
pp. 24-27 W.-I.: 278 n. 108
32, 4 ss.: 230 n. 74, 276 n. 95
33 ss.: 231 n. 81
34, 24 ss.: 115 n. 16
35, 3 ss.: 115 n. 9
36, 1 ss.: 115 n. 14
37, 13 ss.: 110 n. 56
37, 19 ss.: 116 n. 19
37, 20 ss.: 116 n. 22
37, 22 s.: 116 n. 22
44-52: 221 n. 28
51, 8 ss.: 220 n. 24
51, 19 ss.: 221 n. 30
51, 27 ss.: 116 n. 21, 221 n. 30
52, 1 ss.: 116 n. 21
56, 6 ss.: 278 n. 105

ARISTOPHANES
Ach. arg. I: 180 n. 25

208-218: 152 n. 61
223-233: 152 n. 61
263-279: 90, 180, 186, 233
263-270: 90
263-265: 180
265: 90
266-270: 180
266-267: 180 n. 25
271-275: 180
275: 181
276-279: 180
280-283: 233
282: 13
284-346: 234
284-302: 234, 237, 238
284-292: 235
284: 238
285: 32 n. 27, 92 e n. 22, 233-240
286: 238
287-292: 239 e n. 27
293-302: 235
293: 238
294/5: 236, 237, 239 e nn. 27 e 29
296: 238
297-302: 239 e n. 27
303-334: 234
335-346: 234, 237, 238
335-340: 235
336: 32 n. 27, 92 e n. 22, 233-240
341-346: 235
342: 236, 237, 239 n. 29
626-627: 36 e n. 48, 44 n. 71, 47
627: 154
659-664: 29, 48
665-675: 152 n. 61
673-675: 91
692-702: 152 n. 61
699-701: 91
875: 166 n. 16
880-894: 149 n. 44
971-986: 152 n. 61
987-999: 152 n. 61
1143-1149: 36, 37, 39, 44, 48
1159: 2 n. 5, 12
1171: 12
1172: 2 n. 5
1190-1234: 46
1195: 13
1196: 13
1205: 13
1206: 13
Av. 209-222: 41, 42, 43, 48, 162
210-212: 42, 162
217: 162
222: 42, 162
223-224: 42, 162
226: 42
227-262: 161-170, 180, 181, 186-187, 195, 211
227-229: 181, 195
227 ss.: 41
230-254: 182, 195
230-237: 182, 195
233: 164, 196
235: 164, 182, 196
238-239: 182, 196
240-243: 182, 196
240-241: 165 e n. 10, 196
240: 165 e n. 10, 196 n. 28
241-247: 182
241: 165, 196
244-247: 196
247: 166 n. 13
248-249: 182, 196
248: 166 n. 13
250-257: 35
250-254: 182, 196
254: 31, 35, 48, 83 n. 2, 167 n. 17
255-257: 31, 48, 182, 195, 196
256: 31
257: 35, 145 n. 15
258-259: 182, 195, 196
260-262: 182, 195
297: 166 n. 16
328-332: 31, 48
328 s.: 34
328: 31
329: 31

330: 31
332: 31
333 ss: 142
344-348: 31, 48
344 s.: 34
344: 31
345: 31
346: 31
348: 31
400-405: 31, 48
404: 31, 32 n. 24
405: 31 e nn. 23-24
523-538: 29, 48
611-626: 29, 48
630: 13
633: 13
676-684: 36
723-736: 29, 48, 86
739: 13
744: 31, 49
761: 166 n. 16
776: 31, 49
852: 13
896: 13
924: 2 n. 5, 12
959-991: 146 n. 28
967-968: 244
971-973: 244
975: 244
977-979: 244
983-985: 244
987-988: 244
1058-1064: 31, 34, 49
1058: 32, 35
1059: 32
1061: 32
1062-1064: 32, 35
1064: 32
1065-1070: 35
1067-1068: 32, 49
1088-1094: 32, 34, 49
1088: 35
1092-1094: 32, 35
1095-1100: 35
1097-1098: 32, 49
1313: 32, 49
1316-1328: 49
1316: 32
1320-1321: 32, 49
1322: 35
1325: 32 e n. 25, 49
1328: 32
1332-1333: 32, 49
1334: 35
1388-1390: 270 n. 51
1394: 32, 49
1398-1400: 32, 49
1400: 32, 35, 145 n. 15
1470 ss.: 2 n. 5
1471: 2 n. 5, 12
1472: 12
1475: 2 n. 5, 12
1476: 12
1477: 2 n. 5, 12
1481: 12
1482 ss.: 2 n. 5
1483: 2 n. 5, 12
1484: 12
1487: 2 n. 5, 12
1488: 12
1489: 2 n. 5, 12
1493: 12
1553 ss.: 2 n. 5
1554: 12
1555: 2 n. 5, 12
1558: 2 n. 5, 12
1559: 2 n. 5, 12
1560: 12
1564: 12
1694 ss.: 2 n. 5
1695: 12
1696: 2 n. 5, 12
1699: 2 n. 5, 12
1700: 2 n. 5, 12
1701: 12
1705: 12
1720-1725: 43
1720: 43

1726-1730: 43, 49
1731-1736: 43
1737-1742: 43
1743-1747: 43, 49
1748-1754: 43
1752: 38
1755-1765: 46
1755-1756: 43
1756: 13
1758: 13
1760: 13
1762: 13
1765: 13
Eccl. 289: 2 n. 5, 13
293: 155
300: 2 n. 5, 13
478: 33 e n. 33, 44 e n. 74, 50
480: 44 n. 74
571: 259
689-709: 29, 50
690: 29, 30, 31
704-705: 30
903: 13
904: 13
907: 13
909: 13
954: 33, 50
955: 13
956: 33, 50
957: 13
962: 13
964-966: 33, 50
966: 35
1163-1183: 46
1169-1175: 89 n. 14
1169 ss.: 145
1179: 13
1183: 32, 33, 50
Eq. 193-212: 146 n. 28
197-201: 244
303-313: 152 n. 61
322-325: 91
332: 13
367-381: 86
382-390: 152 n. 61
397-399: 91
441-456: 86
498-506: 33, 36, 48
503: 33
547-550: 29, 48
619: 12, 13
686: 12, 13
763-823: 39 n. 60
824-835: 29, 39 n. 60, 48
825: 30
828: 29
833: 30
843-910: 39 n. 60
911-940: 39 n. 60
1011-1095: 146 n. 28
1015-1020: 244
1030-1034: 244
1037-1040: 244
1051-1060: 147, 245
1051-1053: 245
1054-1057: 245
1058-1060: 245
1059: 245
1067-1069: 244, 245
1080-1095: 147, 245
1082: 245
1111-1204: 84
1111-1120: 84 n. 4
1112: 85
1113: 85
1116: 85
1124: 85
1134: 85
1264: 75
1290: 75
1335-1408: 46
1369-1372: 247 n. 17
Lys. 287: 2 n. 5, 12
290: 2 n. 5, 12
291: 2 n. 5
292: 13
293: 2 n. 5, 12
294: 2 n. 5

297: 2 n. 5, 12
300: 2 n. 5, 12
301: 2 n. 5
302: 13
303: 2 n. 5, 12
304: 2 n. 5
478-483: 236
479-483: 32, 49, 93
479: 32, 34, 94
480-483: 34
481-482: 32
481 ss.: 34
483: 35
532-538: 29, 49
543-548: 236
543-547: 32, 49, 93, 94
543: 34
544-547: 34
545-546: 32
545 ss.: 34
547: 35
598-607: 27 n. 10, 29, 49
602: 27 n. 10
614-615: 36
636-637: 36
691: 22 n. 19
767-780: 146 n. 28
770-776: 244
773: 244
797: 12
798: 12
799: 12
800: 12
801: 13
821: 12
822: 12
823: 12
824: 12
825: 13
954-979: 33, 49
958: 33
961: 33
963: 33
966: 33
971: 33
1031 s.: 165 n. 12
1045: 12
1053: 12
1054: 12
1057: 12
1060: 12
1068: 12
1069: 12
1071: 12
1191: 12
1198: 12
1199: 12
1202: 12
1205: 12
1212: 12
1213: 12
1215: 12
1253: 23
1260: 22 n. 19
1272: 13
1280: 13
1281: 13
1283: 13
1286: 13
1294: 32, 33, 49
1313-1314: 32, 49
1314: 32
Nub. 275-290: 117, 155
276/7: 256
276: 117
277: 117
278/80: 117
279/80: 256
281-284: 117
285/6: 117
287: 117
288-289: 118
290: 31, 48, 83 n. 2, 118
298-313: 117, 155
299/300: 256
300: 117
301: 117
302/3: 117, 256

304-307: 117
308/9: 117
310: 117
311-312: 118
313: 31, 48, 83 n. 2, 118
314-438: 37
314 ss.: 37
439-456: 37, 48
353: 247 n. 17
457-475: 117, 118, 120 n. 36
459: 118
460: 118
461: 118
462-464: 118
462: 75 n. 22
464: 75
465: 118
466/8: 119
469/470-471/472: 119
470: 257
470b: 75 n. 22
473/5: 120
475: 151
476: 113 n. 1
510-626: 113
510-517: 36
510-511: 31, 48
511: 31
518-562: 154
630 s.: 113 n. 1
642: 113
649-651: 113, 132, 225 n. 51
650-654: 199 n. 36
651: 117, 139
711-722: 31, 34, 48
711-713: 31
726: 119 n. 31
729: 119 n. 31
889-948: 37, 48
892: 38
916: 38
1009-1023: 29, 48
1113-1114: 36
1154: 13
1155: 13
1160: 31, 48
1165-1168: 31, 48
1308: 13
1309: 12
1316: 13
1317: 12
1353-1385: 39 n. 60
1399-1444: 39 n. 60
1510: 46
Pax 82-101: 40, 48
118-123: 247
154-172: 40, 48
464-466: 31, 48
466: 31
469-472: 31, 48
469: 31
472: 31
491-493: 31, 48
493: 31
496-499: 31, 48
499: 31
512: 31, 48
729-733: 36 e n. 48, 44 n. 71, 47
729-730: 154
765-774: 29, 48
788-789: 237
790/1: 257
790: 93 n. 25
810: 237
811/3: 257
940-941: 31, 48
943-945: 31, 48
944: 31
946: 35
974-1015: 41, 48
992: 41
1005-1014: 149 n. 44
1008: 174
1013 s.: 41
1024-1025: 31, 48
1028-1030: 31, 48
1029: 31
1031: 35

1052-1126: 146 n. 28
1063-1114: 245
1063: 245
1066: 245
1068: 245
1074: 245
1100: 245
1109: 245
1110: 245
1111: 245
1113: 245
1138: 2 n. 5, 12
1139: 2 n. 5, 12
1170: 12
1171: 2 n. 5, 12
1172: 2 n. 5
1267: 246
1268: 246
1270-1287: 246
1270: 246 e n. 13
1270b-1272: 246
1271: 246
1273-1274: 246 e n. 14
1275: 246
1276: 246 e n. 14
1277-1278: 246
1278: 246
1279: 246
1280-1281: 246
1282-1283: 246 e n. 15
1284-1285: 246
1285: 246
1286: 246
1286a: 246 e n. 15
1286b: 246
1287: 246 e nn. 14-15
1289: 246
1292-1293: 246
1298-1299: 148, 247
1300: 247
1301: 247
1320-1328: 41, 48
1329-1359: 46
Pl. 316-317: 154
598-618: 29, 50
1208-1209: 46
Ran. 209: 13
220: 13
223: 13
225: 13
234: 2 n. 5, 12
235: 13
239: 13
242: 2 n. 5, 12
249: 13
250: 13
255: 13
256: 13
260: 13
261: 13
264: 12
265: 13
267: 13
372-377: 33, 34, 49, 91, 94
372-373: 33
372 ss.: 35
372: 35
374-376: 237
374: 33, 34
376: 33
377: 35, 145 n. 15
378-382: 33, 34, 49, 91, 94, 95
378-379: 33
378 ss.: 35
378: 35
379-380: 237
379: 33, 34
381: 33
382: 35, 145 n. 15
384-388: 87, 88
389-393: 87, 88
389: 88
392: 88
535: 12
537: 12
539: 12
541: 12
542: 12

544: 12
547: 12
548: 12
591: 12
593: 12
595: 12
597: 12
599: 12
601: 12
603: 12
604: 12
674: 258, 261
675: 258
679: 33, 49
682: 33, 49
706: 258
710: 33, 49
714: 33, 49
814-815: 258
814: 258, 261
817: 12
818-819: 258
819: 258, 261
821: 13
822-823: 258
825: 13
826-827: 258
829: 13
876-878: 258
876: 259
877: 259
878: 259
895 ss.: 35
895: 33, 49
897: 13
899: 13
902: 13
904: 13
907-970: 39 n. 60
992 ss.: 35
992: 33, 49
994: 13
997: 13
1000: 13
1003: 13
1006-1076: 39 n. 60
1078-1098: 27 n. 10, 29, 49
1078: 29
1088: 27 n. 10
1208 ss.: 14
1266: 259
1268: 46, 49
1272: 46, 49
1274: 259
1276: 259
1309-1322: 169, 171, 176, 184-185
1309-1313: 183
1309-1312: 176
1310: 2 n. 5, 13
1311: 177
1312: 177
1313-1316: 176
1313-1315: 177
1314: 177, 179, 269
1315: 2 n. 5, 13
1316: 177
1317-1319: 176
1317: 177
1318: 177
1319: 176, 177
1320-1322: 176
1320: 177
1321: 177
1322: 177
1323-1328: 177
1329-1330: 176
1331: 177, 178, 179
1331-1363: 169, 171, 176, 185-186, 197
1331-1337: 177
1332-1334: 33, 49
1332 ss.: 36
1332: 33
1333 s.: 178
1333: 33
1334: 33
1334a-1336: 178
1338-1340: 177, 179

1338 ss.: 178, 199
1339: 259
1340: 178, 199
1341-1345: 177, 179
1345: 179
1346-1351: 178, 179
1346: 179
1348: 179, 269
1351-1352: 33, 49
1351: 33
1352-1355: 178
1352-1353: 179
1353-1355: 178
1353a-1355: 179
1356-1360: 178, 179
1358: 2 n. 5, 13
1361-1363: 178, 179
1363: 178
1370: 13
1371: 13
1372: 13
1482 ss.: 12, 155
1482: 13
1483: 13
1484: 13
1491 ss.: 12, 155
1491: 13
1492: 13
1493: 13
1500-1527: 46, 47, 49
1505: 41, 46
1514: 46
1523: 46
1525: 47
1528-1533: 46, 245
1529: 46 n. 79
Thesm. 39-62: 43, 49
42: 41, 43
58: 43
101-129: 282
127a-b: 257
317: 13
321-322: 32, 49
321: 32
324: 32, 49
329a-b: 257
369: 2 n. 5
434: 32, 35, 49
439: 12
442: 12
465: 12
520: 32, 35, 49
527: 12
530: 12
664: 13
667-686: 33 n. 30
667-674: 35
667-673: 32, 49
667: 13, 32
673: 35
707-725: 33 n. 30
707-713: 32, 49
707: 32
709-711: 32, 35
711: 33
713: 35
728: 178 n. 21
739: 178 n. 21
754: 178 n. 21
776-784: 33, 34, 49
777: 33
779: 33
781: 33
784: 33
785: 36
814-829: 29, 49
814: 30
819: 29
820: 30
822: 30, 31, 41
826: 30
863-867: 44
925-927: 172
947-948: 44 e n. 71, 47
949-952: 33 n. 33, 44, 49
953: 33 e n. 33, 44 e n. 74, 49
954: 13
960: 13

963: 13
967: 13
1010-1014: 172
1015-1055: 169, 171, 183-184, 197, 212
1015-1021: 173 n. 10
1015: 174
1016-1017: 173
1018: 175
1019: 173
1021: 173
1023: 13, 172
1024: 172
1026 ss.: 173
1026: 13, 175
1027: 172
1029-1032: 175
1029-1031: 175, 198
1029 ss.: 173, 197, 212
1029: 175
1031: 172
1032: 172
1033: 174
1034-1046: 175
1034-1035: 175
1034: 66
1037-1038: 174
1037 ss.: 173, 197
1037: 172
1038-1042: 175, 198
1038: 13, 172
1039 ss.: 174
1039: 172
1040: 172
1041: 174
1042 s.: 174
1047-1048: 175
1048: 13
1050-1051: 173, 175, 198
1051: 33, 49
1053-1055: 175
1056-1057: 172
1062 s.: 45
1065-1097: 45, 49
1065-1072: 45, 49
1066: 45
1068: 31 n. 23, 41, 45
1069: 45
1073-1097: 45, 49
1073: 45
1077: 45 n. 76
1227-1231: 45, 46, 49
1227-1229: 46
Vesp. 15-19: 247 n. 17
257: 166 n. 16
319: 66
324-333: 31, 48
345: 12
358-364: 29, 48
379: 12
411: 13
533: 26 n. 6
592: 247 n. 17
621-630: 29, 48
624: 29
629: 29
719-724: 29, 48
725-759: 38
732: 13
736-742: 38, 48
746: 13
749-759: 38, 48
751: 38
752: 38
757: 38 n. 59
863-867: 39, 48
879-884: 39, 41, 48
1009-1010: 31, 48
1009-1014: 35, 36
1010: 31
1012: 12
1051-1059: 29, 48
1054: 29
1057: 29
1063: 12
1065: 12

1070: 12, 13
1094: 12
1096: 12
1101: 12, 13
1267: 13
1268: 12
1270: 13
1274: 12
1328: 12
1330: 12
1461: 2 n. 5
1473: 2 n. 5
1482-1495: 39, 48
1484 s.: 40
1514 s.: 157
1518 ss.: 156
1520: 156
1522: 156
1529-1537: 46
fr. 448 K.-A.: 166 n. 16
Schol. Ach. 263-270: 90
275: 181 n. 26
284-302: 238
336b: 238 n. 25
659: 26 n. 6
665: 27 n. 8
1143-1149: 37
Schol. Eq. 551: 27 n. 8
1111-1204: 84 n. 4
1264 ss.: 75 e n. 21
1264: 27 n. 8
Schol. Lys. 963: 33 n. 36
Schol. Nub. 457 ss.: 75, 118 n. 27, 120
457: 75 n. 22
470: 93
475: 93 n. 25
651: 116 n. 22
889-948: 38 e n. 56
Schol. Pac. 114a: 248 n. 23
729d: 154 n. 68
775d: 257 n. 69
789: 93 n. 25
790: 93 n. 25
974: 41
1270b: 246 n. 13
Schol. Ran. 1328: 177 n. 19
Schol. Thesm. 1051: 173 n. 12
1065: 45 n. 77
1072: 45 n. 78

ARISTOTELES
De an. 407b 30-31: 273 n. 74
Met. 1087b: 229 n. 70
1087b 36: 268 n. 40
1093a 26 ss.: 115 n. 11
Poet. 1449a 21 ss.: 113 n. 2
1451b 35-39: 271 n. 65
1456a 28-32: 271 n. 64
Pol. 1340b 13-15: 273 n. 78
1340b 18-19: 273 n. 75
1341a 21-22: 264 n. 11
1341b 8-18: 279 n. 117
1342b 4-6: 264 n. 9
Rhet. 1408b 36-1409a 1: 113 n. 2
1409b 26-29: 270 n. 50

PS. ARISTOTELES
Probl. 19, 15 Marenghi: 229 n. 71, 270 nn. 56-57, 274 n. 81
19, 18: 274 n. 81
19, 23: 270 n. 52, 274 n. 81
19, 27: 274 nn. 79-80
19, 29: 274 n. 80
19, 35: 274 n. 80
19, 43: 265 n. 17

ARISTOXENUS
test. 30 Da Rios: 275 n. 88
Harm. 1, 2 Da Rios: 276 n. 90
2, 38-39: 276 n. 91
2, 39: 217 n. 8
2, 39, 6: 279 n. 109
2, 40, 26: 272 n. 70
Rhythm. 2, 5 s. Pearson: 228 n. 66
2, 5: 275 n. 89
12, 13 ss.: 229 n. 72, 276 n. 94
fr. 26 Wehrli: 273 n. 77

Athenaeus
9, 387f: 166 n. 15
9, 390b: 164 n. 8
14, 701e-f: 223 n. 38

Axionicus
fr. 4 K.-A.: 157, 159
4, 1-3: 158
4, 4-6: 158
4, 7-11: 158
4, 12-18: 158

Bacchius
1, 11 ss.: 278 n. 108

Bacchylides
5 str. 2-3: 68 n. 18
8 str. 9-10: 68 n. 18
8 str. 10-11: 68 n. 18
11 str. 2-3: 68 n. 18
11 str. 9-10: 68 n. 18
11 str. 12-13: 68 n. 18
11 ep. 5-6: 68 n. 18
12 str. 6-7: 68 n. 18
13 str. 4-5: 68 n. 18
14 str. 4-5: 68 n. 18
17: 98 n. 9, 105, 106, 124, 125 n. 11, 140, 300
17 str. 1: 106
17 str. 1 (3): 106
17 str. 6 (12): 106
17 str. 7 (12-13): 106
17 str. 8 (17): 106
17 str. 10 (20): 106 e n. 38
17 str. 12 (23): 106
17 str. 21: 124, 310
17 ep. 2 (2): 106
17 ep. 6: 124, 310
17 ep. 9 (9): 106
17 ep. 13 (16): 106
27 str. (-8)-(-7): 68 n. 18
fr. 14 Maehler: 126, 129
33: 78, 80
44: 125 n. 11
57: 125 n. 11

Boethius
De inst. mus. 1, 1: 271 nn. 62-63

Caesius Bassus
GL VI, p. 265, 20 s.: 135
271, 5 ss.: 222 n. 37

Callimachus
test. 13 Pf.: 226 n. 54
ia. 15: 5 n. 11

Carmina popularia
PMG 848: 140
876c: 142

Cercidas
frr. 1-3 Lomiento: 150 n. 48
5-7: 150 n. 48
60-61: 150 n. 48

Certamen Homeri et Hesiodi
107-108 Allen: 246 n. 16
260: 246 n. 13

Choeroboscus
p. 181, 9 s. Consbruch: 218 n. 15
181, 11 ss.: 218 n. 17

Cinesias
A8 Del Grande: 168 n. 22, 232 n. 84

Corinna
PMG 655, 1, 2-5: 221 n. 27
655, 1, 15: 135, 221 n. 27
675: 221 n. 27

Cratinus
fr. 105 K.-A.: 154 n. 67
342: 183
357: 154 n. 67

Cratinus Junior
fr. 8 K.-A.: 146 n. 24, 147 n. 32

DIODORUS SICULUS
8, 28: 267 n. 33

DIOMEDES
GL I, p. 512, 23 ss.: 150 n. 54
515, 14 ss.: 134

DIONYSIUS HALICARNASSENSIS
De comp. verb. 11, 64: 230 n. 73, 276 n. 95
19, 131-132: 270 n. 55
22, 156: 226 n. 58
26, 221: 226 n. 58

EPHIPPUS
fr. 1 K.-A.: 144 n. 9
5: 144 n. 9
12: 144 n. 9
12, 13: 146 n. 19
13: 144 n. 9
19: 144 n. 9

EPICRATES
fr. 10 K.-A.: 144 n. 12, 145
10, 1-7: 145
10, 18-19: 145
10, 30-31: 145

Epigoni
fr. 1 Davies: 246 n. 13
2: 246 n. 15
5a: 246 n. 15
6: 246 n. 15

EUBULUS
fr. 27 K.-A.: 146, 147 n. 33
34: 148, 149
63: 144 n. 8, 146 n. 19
77: 144 n. 8
102: 154
103: 154, 155
106: 146 n. 23, 147 nn31 e 37
106, 1: 148 n. 41
106, 4: 148 n. 40
106, 22 (24): 148 n. 41
106, 24 (26): 148 n. 40
107: 146 n. 23, 147 n. 31
107, 1: 148 n. 40
107, 27: 148 n. 40
111: 152
136: 144 n. 8
137: 149, 150
137, 4: 149

EUPOLIS
fr. 84 K.-A.: 71
89: 154 n. 67
132: 154 n. 67
174: 154 n. 67
316: 81

EURIPIDES
Alc. 214: 8
228: 8
267: 11
457: 139
458: 139
866-867: 38 n. 59
Andr. 1-102: 148 n. 43
103-116: 148, 251
117-146: 148 n. 43
117 ss.: 149
117: 251
119: 251
121: 11
122: 251
126 ss.: 149
126: 251
128: 251
130: 11
131: 251
135 s.: 10
135: 251
136: 11
138: 11
141 s.: 10
141: 251
142: 11

144: 11
276: 9
286: 9
294: 11
295: 11
302: 11
303: 11
484 s.: 10
484: 11
492 s.: 10
492: 11
826: 21
830: 21
1014-1018: 83 n. 2, 85
1014-1015: 83 n. 2
1014: 139
1022-1026: 83 n. 2, 85
1031: 9
1041: 9
1177/8: 251
1190/1: 251
1209: 9
1210: 9
1222: 9
1223: 9
Bacch. 72 ss.: 155
120-134: 264 n. 10
127-128: 264 n. 5
142: 256
169: 256
482: 57
571: 11
578: 11
579: 11
588: 9
603: 9
930: 55
1153: 57
Cycl. 79: 78 n. 32
356: 9
359: 10
364: 9
609: 10
611: 10
614: 10
616: 10
622: 10
El. 143: 257 n. 72
144: 23
162: 23
476: 253
477: 9
480: 2 n. 5, 8
481: 9
485: 11
486: 21 n. 15
501: 21 n. 15
1182: 9
1195: 9
1222: 9
1228: 9
Hec. 73/4-75/6: 251
90-91: 251
1092: 11
Hel. 164-166: 194
164-165: 253
167: 9
168: 9
178: 9
179: 9
180: 9
190: 9
196: 9
197: 9
198: 9
199: 9
201: 23
202-204: 11
202 ss.: 11
211: 11
215: 9
216: 9
217: 9
218: 9
220: 23
221-223: 11
221 ss.: 11
228: 11

230: 9
231: 9
232: 9
235: 9
236: 9
237: 9
239: 9
240: 9
241: 9
242: 9
245: 9
248: 9
251: 9
255: 173 n. 9
330: 8, 173 n. 9
331: 9
333: 9
337: 9
338: 9
341: 9
344: 9
345: 9
346: 9
352: 9
353: 9
356-359: 8
356: 254
359: 8, 9
360: 8, 9
368: 11
375: 254
382: 254
648: 173 n. 9
1369: 173 n. 9
Her. 130 s.: 10
130: 23
131: 11
133: 9
134: 9
412: 9
414: 9
429: 9
431: 9
1029: 139
1030: 141
1032: 139
1033: 141
Heraclid. 608: 250
619: 250
915: 21, 66
924: 21, 66
Hipp. 67: 11
70: 61
215: 38 n. 59
230: 38 n. 59
530: 11
532: 11
540: 11
542: 11
732: 38 n. 59
1102: 250, 251 n. 36
1106: 250, 251 n. 36
1111: 250, 251 n. 36
1115: 250, 251 n. 36
1120: 251 e n. 36
1131: 251 e n. 36
1149: 8
IA 177-179: 83 n. 2
198-200: 83 n. 2
231: 10
232: 10
233: 10
234: 10
236: 10
237: 10
238: 10
239: 10
240: 10
241: 2 n. 5, 8
242: 10
243: 10
244: 10
245: 10
247: 10
248: 10
249: 10
250: 10
251: 10

252: 2 n. 5, 8
253: 10
254: 10
255: 10
257: 10
259: 10
260: 10
261: 10
263: 10
264: 10
265: 10
266: 10
267: 10
269: 10
271: 10
272: 10
273: 10
275: 10
276: 10
783-792: 135
788: 136
789: 136
1039: 257 n. 72
1292: 9
1293: 9
1335: 10
1476: 10
1481: 10
1482: 10
1483: 10
1490: 11
1492: 11
1496: 11
1498: 10
1500-1509: 135
1506: 10
1509: 11
1511: 10
1515: 10
1520: 10
1521: 10
Ion 859-922: 34 n. 38
1476: 11
IT 123-136: 34 n. 40
144-235: 34 n. 39
865: 2 n. 5, 8
867: 9
1254: 8
1279: 8
Med. 646: 23
656: 23
Or. 338-344: 264 n. 5
965: 10
969: 10
976: 10
980: 10
996: 10
1256: 21
1276: 21
1361: 8
1369 ss.: 176
1370: 23
1372: 11
1378: 11
1379: 11
1408: 10
1442: 2 n. 5, 8
1457: 11
1461: 9
1545: 8
Phoen. 120: 2 n. 5, 8
132: 10
152: 254
239 ss.: 9
239: 9
240: 9
241: 9
242: 9
243: 9
244: 9
245: 9
249: 9
250 ss.: 9
250: 9
251: 9
252: 9
253: 9
254: 9

255: 9
256: 9
260: 9
314: 10
638: 9
639: 9
642: 9
643: 9
644: 9
646: 9
649: 11
651: 11
652: 11
656: 11
657: 9
658: 9
661: 9
662: 9
663: 9
665: 9
668: 11
670: 11
671: 11
675: 11
676: 10
678: 10
681: 10
682: 10
683: 10
684: 10
687: 10
689: 10
785: 254
786-787: 254
789-790a-b: 254
791: 254
792: 254
794: 254, 261
802: 254
803-804: 254
806-807a-b: 254
808: 254
809: 254
811: 254, 261
818-824: 255
819: 255
820-821: 255
823-824: 255
1023: 23
1024: 23
1031: 9
1038: 9
1047: 23
1048: 23
1055: 9
1063: 9
1294: 20
1301: 257 n. 72
1305: 20
1485: 255
1487: 255
1492-1493: 255
1549: 255
1550: 256
1551: 255
1558: 255
1561: 10
1566: 255, 256
1567: 9
1569: 9
1577-1578: 255, 256
1719: 9
1720: 9
1721: 9
1723: 10
1724: 10
1726: 10
1727: 10
1740: 10
1741: 10
1744: 10
1748: 10
1750: 10
1756: 57
Suppl. 271-274: 252
274: 252, 261
277-278: 252
277: 252 n. 43

278: 252 n. 43
282-285: 252
282: 252, 261
366: 9
368: 9
370: 9
372: 9
600: 9
601: 9
603: 9
610: 9
611: 9
613: 9
620: 11
624: 11
628: 11
632: 11
780: 9
782: 9
784: 9
788: 9
790: 9
792: 9
799: 9
800: 9
805: 9
806: 9
808: 252
812: 9
813: 9
818: 9
819: 9
821: 252
1128: 9
1129: 9
1135: 9
1136: 9
1143: 9
1150: 9
Troad. 122-152: 34 n. 38
239-291: 59
239-277: 59
256-258: 59-62
256: 62
257-258: 62
257: 62
258: 59
260: 59
263: 59, 60, 61
265-267: 59-62
266-267: 61
266: 60, 61, 62
267: 61
278-291: 59
319: 11
335: 11
505-602: 253
595-600: 252
601-607: 252
604: 253 e n. 48
605: 253 e n. 48
803: 253
814: 253
1066: 9
1077: 9
1093: 11
1111: 11
1302: 9
1304: 9
1307: 23
1317: 9
1319: 9
1322: 23
TrGF 18: 247 n. 21
114-118: 172 n. 7
114: 45
115: 45
116: 33
117: 173 n. 9, 174 n. 14
120, 2: 10
182a: 260
308: 38 n. 59
460-470: 178 n. 22
471-472: 178 n. 22
540a, 7-10: 260
540a, 21: 260

727c, 5: 108
727c, 32: 108
773, 23-26: 42 n. 69, 162 n. 2
774, 57: 10
774, 66-73: 260
774, 68-69
856, 2: 13
v. *POxy.* VI 852, fr. 1

HEPHAESTION
p. 14, 15 ss. Consbruch: 79 n. 35
14, 22: 17 n. 3
16, 2 ss.: 20 n. 9
18, 7: 14
31-33: 220 n. 22
31, 16 ss.: 118 n. 28
32, 5 ss.: 110 n. 56
32, 9: 118 n. 28
43-46: 220 n. 25
43, 5-6: 220 n. 21
43, 11-16: 220 n. 23
47-56: 220 n. 26
47, 3 ss.: 132
48, 2 ss.: 116 n. 22
50, 18 ss.: 75 n. 20
51, 8 ss: 151 n. 59
56-58: 221 n. 27
56, 20 ss.: 135
57, 11 ss.: 81 n. 40
63, 1 s.: 226 n. 55
63, 4 s.: 83 n. 1
72, 10 ss.: 26 n. 6
73 s.: 227 n. 72
73, 4: 89 n. 15, 146 n. 18
77, 4 ss.: 224 n. 42
77, 11: 224 n. 43
78, 1 s.: 221 n. 31
Schol. A p. 153, 19 s.: 116 n. 22
154, 18 ss.: 116 n. 22
Schol. B p. 293, 6 ss.: 114 n. 3

HERACLIDES PONTICUS
fr. 157 Wehrli: 266 n. 25, 267 n. 31
158: 223 n. 38

HERMIPPUS
fr. 47 K.-A.: 41 n. 63

HERODOTUS
1, 23: 266 n. 21
1, 47: 115 n. 11
2, 96: 273 n. 73
4, 32: 246 n. 13

HESYCHIUS
s. v. τιτυβίζει: 164 n. 8, 182 n. 31, 196 n. 27

HIPPONAX
fr. 10 Degani: 69
11: 70
42a, 1-2: 71

HOMERUS
Il. 1, 451 s.: 203
2, 3: 260 n. 86
3, 15: 246 n. 14
3, 276-280: 202
4, 447-448: 246 n. 14
4, 450: 246
9, 144: 249 n. 30
9, 286: 249 n. 30
13, 604: 246 n. 14
16, 267: 246
16, 462: 246 n. 14
Od. 5, 248: 273 n. 73
5, 361: 273 n. 73
Schol. Od. 3, 267: 267 n. 33

HYGINUS
Fab. 45: 162 n. 1

Ilias parva
fr. 2a Davies: 245

Inscriptiones
Epitaph. Sicil.: 269 n. 42, 279
Hymn. Delph.: 269 n. 43, 279

Longinus
p. 81, 13 ss. Consbruch: 217 n. 11
81, 13 s.: 218 n. 16
83, 11-15: 230 n. 75

Ps. Longinus
Subl. 39: 264 n. 10

Marius Victorinus (Aphthonius)
GL VI, p. 50, 23 s.: 222 n. 36
98, 21 s.: 217 n. 11
102, 26 ss.: 220 n. 24
110, 21 ss.: 150 n. 54
122, 23 ss.: 108 e n. 49
122, 24: 156 n. 73

Maximus Planudes
Rhet. Gr. V, p. 510 Walz: 77 n. 28

Melanippides
A 4 Del Grande: 168 n. 21, 232 n. 83

Mesomedes
Hymn.: 268 n. 41, 279

Mnesimachus
fr. 4: 144 e n. 14, 146 n. 20
4, 29-49: 146 n. 19

Nicostratus
fr. 2 K.-A.: 155, 156
6: 152

Ophelio
fr. 1 K.-A.: 156, 157

Ovidius
Fast. 2, 853-856: 162 n. 1
Trist. 3, 12, 9: 162 n. 1

Papyri
PHib. I 13: 273 n. 72, 277
PKenyon: 226 n. 59
PLeid. inv. 510: 269 n. 43, 278 n. 108, 279 n. 111
PLille 76, a, b, c: v. Stesichorus
POxy. 220: 224
220, col. III 2-3: 224 n. 45
841: 226 n. 59
852, fr. 1: 88 n. 11
852, fr. 1, 11-14: 88
1241, coll. 116 ss.: 226 n. 54
2432: 107, 128
2687 + 9: 92 n. 22, 232 n. 85, 236, 268 n. 42
2687 + 9, col. II, 1-7: 126 n. 13
3013: 162 n. 1
3161: 278 n. 108
3163: 278 n. 108
3704: 278 n. 108
3705: 278 n. 108
PWien G 2315: 264 n. 5, 269 n. 43, 279 n. 111

Pausanias
1, 32, 7: 165 n. 12

Pherecrates
fr. 34 K.-A.: 154 n. 67
52: 154 n. 67
70: 154 n. 67
155: 269 e n. 46, 270
155, 8 ss.: 168 n. 22, 232 n. 84
155, 14-16: 270 n. 53
155, 22-23: 269 n. 47
204: 154 n. 67

Philetaerus
fr. 10 K.-A.: 144 n. 10

Philodemus
De mus. 1, fr. 30, 31-35, p. 18 Kemke: 267 n. 33
1, fr. 39, 35-42. p. 18: 268 n. 34
4, p. 65, 23 ss.: 277 n. 100
4, pp. 85, 49-86, 19: 267 n. 33

Philolaus
44 B 10 D.-K.: 273 n. 74
44 B 11: 273 n. 73

PHILOXENUS
PMG 836a-f: 151 n. 57
836b, 27: 151 n. 57
836b, 34: 151 n. 57
836e, 13 ss.: 89 n. 14

PINDARUS
Isthm. 1 ep. 4-5: 68 n. 17
7 ep. 6: 108
Nem. 1 str. 3: 64
1, 28: 64
1, 57: 64
1, 64: 64
7: 99 e n. 16, 102, 103
7 str. 1: 103, 104
7 str. 2: 103, 104
7 str. 3: 104
7 str. 5: 104
7 str. 7: 104
7 ep. 3: 103, 104
7 ep. 4: 103, 104
7 str. 7: 103
10, 29 s.: 129 n. 22
Ol. 1: 98 n. 7, 127
1 str. 11: 98
1 ep. 5-6: 98
1, 25: 23
2: 105, 123, 124, 125 n. 11, 140, 230 n. 77, 300
2 str. 2: 105
2 str. 6: 105, 124 n. 7
2 ep. 2: 105
2 ep. 5: 105
2, 1: 271 e n. 60
4 str. 1: 23
5: 23
5 str. 2: 23
5 str. 3: 23
6 str. 4-5: 68 n. 17
10: 127
10 str. 1: 105
10 ep. 1: 105
14, 104 s.: 127 n. 22
14: 99, 100, 101
14 str. 2: 100
14 str. 4: 100
14 str. 5: 100, 101, 102
14 str. 7: 100
14 str. 8: 101, 102
19, str. 9: 100
14 str. 10: 100, 101, 102
14 str. 11: 100
14, 5: 101
14, 8: 101
14, 17: 101 n. 22
14, 20: 101
Paean. 6: 99 e n. 16, 102 e nn. 24 e 25
6 str. 1 (1): 103
6 str. 3: 102, 103
6 str. 8 (8a): 103
6 str. 8/9a (8a): 102
6 str. 13 (10): 103
Pyth. 1: 264 n. 8
1, 1-2: 264 n. 8
1, 5: 264 n. 8
1, 6 ss.: 264 n. 8
5: 127
5 str. 4: 104
5 str. 6: 104
6: 99, 100
6 str. 2: 100
6 str. 4: 100
6 str. 7: 100
7: 99, 102, 127
7 str. 1: 102
7 str. 2: 102
7 str. 5: 102, 127
7 str. 6: 102
7 ep. 3: 102
7 ep. 6: 102
9: 209
9 ep. 8: 64
9, 26-33: 209
9, 99: 64
10: 99, 127
10 str. 2: 99

10 str. 4: 100
10 str. 5: 99, 100, 127
10 str. 6: 100, 127
12: 267
frr. 29-35 str. 2-3 Maehler: 68 n. 17
29-35 str. 4-5: 68 n. 17
*33: 80
*35c: 78, 80
75: 125 n. 11
89a: 75 n. 21
108: 125 n. 11
129: 68 n. 17
130 str. 7-8: 68 n. 17
131a: 68 n. 17
177: 72, 73, 80
177, 2: 73 nn. 12 e 13
177, 3: 73 nn. 12 e 13
177, 5: 73 nn. 12 e 13, 75
193 str. 1-2: 68 n. 17
205: 116 n. 17
234 str. 2-3: 68 n. 17

PLATO
Crat. 424c: 229 n. 69
Leg. 700d-e: 270 n. 55
700d: 265 n. 16
791a: 264 n. 10
Resp. 398a-b: 270 n. 57
398c ss.: 231 n. 78
398d: 268 nn. 38-39
399d-e: 264 n. 12
399e: 231 n. 79
400a-c: 272 n. 72
400b: 114, 117, 132, 139, 225 n. 51, 229 n. 68, 231 n. 80
401d: 273 n. 78
411a-b: 264 n. 12
424c: 268 n. 37
531b-c: 275 n. 87
Tim. 35b-36b: 273 n. 76

PLATO COMICUS
fr. 96 K.-A: 151 n. 60
114: 174 n. 13

PLATONIUS
De diff. com. 35-38 Perusino: 143 n. 1

PLOTIUS SACERDOS
GL VI, p. 507, 19 ss: 150 n. 54

PLUTARCHUS
De E ap. Delph. 389a-b: 265 n. 13

PS. PLUTARCHUS
De mus. 3, 1132c: 266 n. 25, 267 n. 31
6, 1133c: 267 n. 30
9, 1134b: 267 n. 32
28, 1141a: 263 n. 2, 266 n. 22
30, 1141d: 168 n. 21, 232 n. 83
30, 1141e: 168 n. 22, 232 n. 84
42, 1146b-c: 267 n. 33

POLLUX
4, 65: 267 n. 31
4, 66: 267 n. 29
4, 74: 264 n. 5

PORPHYRIUS
in Ptol. Harm. p. 24, 3 Düring: 275 n. 89

PRATINAS
PMG 708, 1-7: 231 n. 82
708, 6-7: 271 n. 61

PRISCIANUS
GL III, pp. 426 ss.: 69 n. 1
427, 1 ss.: 72
427, 1: 70
427, 2: 73
427, 22 ss.: 71
428, 4 ss.: 76
428, 8: 73 n. 14
428, 17 s.: 79 n. 34
428, 20: 79
428, 24: 71 n. 7

PTOLEMAEUS
Harm. 1, 2 Düring: 275 n. 88

1, 13: 275 nn. 84-85
2, 14: 275 n. 85

SAPPHO
fr. 1 V.: 205
102: 75 n. 19
111, 3: 140
111, 5: 140
111, 6: 140

Scholia
v. Aeschylus
v. Aristophanes
v. Hephaestion
v. Homerus

Scriptores Historiae Augustae
Ver. 25: 218

SERVIUS
ad Verg. *Buc.* 6, 78: 162 n. 1

SEXTUS EMPIRICUS
Adv. math. 1, 113: 219 n. 19
6, 28: 277 n. 102

SIMONIDES
PMG 526, 1-2: 130
533: 76
541: 106 n. 39, 107, 123, 125 n. 11, 127, 140, 300
541, 2 (2): 107
541, 3 (3): 107
541, 5-7: 128
541, 5: 129
541, 6: 128, 129, 130
541, 7: 129 n. 21
541, 11 (11): 107
542: 106
542, str. 4 (4): 106, 107 n. 41
542, 6 (16): 106 n. 41
542, 12 (26): 106 n. 41
542, 15 (6): 107 n. 41
542, 24 (12): 107 n. 41
542, 33 (17): 107 n. 41
579: 125 n. 11
579, 1: 107
579, 3: 107 n. 44
579, 6: 107
597: 125 n. 11

SOPHOCLES
Ai. 406: 6
425: 6
868: 7
871: 7
1139: 7
1148: 7
Ant. 363: 7
374: 7
587: 7
591: 7
599: 7
602: 7
656: 56
786: 61
789: 21
796: 61
800: 21
El. 134a-b: 249
147-149: 42 n. 69, 162 n. 2
150a-b: 249
157: 249 e n. 30
177: 249
208: 7
228: 7
478: 7
486: 21
493: 7
501: 21
855: 7
866: 7
1084: 6
1091: 6
OC 209: 7
228-236: 86, 89 e n. 15
229-231: 89
236: 83 n. 2

243-249: 86
249: 83 n. 2
558: 56
1052: 6
1057: 6
1067: 6
1068: 19 n. 7
1072: 6
1239: 7
1563: 7
1566: 7
1574: 7
1577: 7
1673/4: 250
1677: 7
1685: 7
1687: 7
1689: 7
1700/1: 250
1704: 7
1712: 7
1714: 7
1716: 7
OT 151 s.: 18 n. 6
151: 249
154: 249
156/7: 249
158 s.: 18 n. 6
158: 249
159b: 249
161: 249
164/5: 249
166: 249
191: 7
199: 7
201: 7
204: 7
212: 7
214: 7
568: 56
653: 7
660: 7
682: 7
684: 54
689: 7
863: 7
873: 7
884: 7
886: 7
888: 7
892: 6
898: 7
899: 7
901: 7
906: 6
1204: 7
1205: 7
1213: 7
1214: 7
1338: 7
1358: 7
Phil. 201: 7
210: 7
327: 54
634: 7
641: 7
683: 7
685: 7
699: 7
701: 7
827-838: 242
827-832: 191
827 ss.: 191
828-854: 295, 296
828-832: 296
829: 297
831: 297
833-836: 191, 296
837-838: 191, 296
837: 192, 298
839-842: 192, 242, 298
841: 192, 242, 298
843-854: 298
843: 297 n. 32
855-864: 295
1132/3: 250
1155/6: 250
1171: 7

1201/2: 250
Trach. 1-48: 283
49-60: 283
61-93: 283
79-81: 192, 243, 294
94-140: 283, 284, 285, 286
94-102: 287
94-96: 287
94: 288
97: 287
98-99: 287, 288
98: 284 n. 8, 287
100-102: 287
103-111: 287
107-108: 288
107: 287, 288
108: 288
112-121: 288
112-115: 288
115: 288
116-121: 288
116-118: 288
119-121: 288
122-131: 288
122-125: 288
126-131: 288
126-128: 288
129-131: 288
132-136: 289
132: 288
136: 289
137-140
166-172: 192, 294
205-224: 289, 290
206: 7
208 s.: 290, 291
211: 6
213 s.: 290, 291
215: 291
216: 289 n. 16
523-524: 78 n. 32
651: 7
659: 7
821-826: 192, 294
971-1042: 243
1004-1043: 291
1004-1042: 192
1004-1017: 291
1009: 293
1010-1014: 192, 243 e n. 10, 291, 293, 294 e n. 21
1013: 244
1018-1022: 192, 243, 244 e n. 10, 291, 292, 293, 294 e n. 21
1018-1019: 244
1020: 244
1023-1043: 291
1030: 293
1034-1040: 243, 244 n. 10
1031-1040: 192, 291, 293, 294 e n. 21
1159-1161: 192, 243, 294
1164-1173: 192, 294
TrGF 142, col. II, v. 5: 7
142, col. II, v. 8: 7
242: 260
353, 3: 6
489: 13
592, 1: 6
592, 4: 6
880: 72

STESICHORUS
PMGF S148-150: 108 n. 48
S148-150 str. z: 67
S88-132 str. 4: 151 n. 55
S88-132 str. 7-8: 65 n. 3
192: 108
192, 2: 108
211: 67
212, 1: 151 n. 55
281c: 268 n. 34
PLille 76 a, b, c: 63-68, 108 n. 48
str. 1: 64
str. 2: 64
str. 3: 64
str. 4: 64, 65
str. 5: 64
str. 6: 64, 65

str. 7: 64
ep. 1: 65
ep. 3: 64, 65, 67
ep. 4: 65
ep. 5: 65, 66
ep. 6
76 a I, 11: 65 e n. 6
76 a II, 12: 64
76 a II, 27: 64, 65
76 c I, 15: 65

STRABO
10, 3, 10: 273 n. 73

Suidas
s. v. Σιμωνίδης: 76 n. 26
s. v. τιττυβίζετε: 164 n. 8
SYRIANUS
in Hermog. Comment. I, p. 61, 20 ss. Rabe: 77 n. 28

TERENTIANUS MAURUS
1600-1603: 222 n. 37

TERPANDER
test. 12 Gostoli: 267 n. 33
14a: 267 n. 33
14b: 267 n. 33
15: 267 n. 33
18: 267 n. 32
19: 267 n. 33
27: 267 n. 31
38: 267 n. 31
frr. 2-3 Gostoli: 194

THEOPHRASTUS
fr. 181 Wimmer: 164 n. 8

TIMOCLES
fr. 2 K.-A.: 153

TIMOTHEUS
PMG 788: 194
791: 270 e n. 54
791, 229-23: 271 n. 58
791, 229 s.: 232 n. 88
796, 1-5: 271 n. 59

TZETZES
Chil. 1, 385-392: 267 n. 33
in Hes. *Op.* 566: 162 n. 1

VARRO
fr. 290 Funaioli: 134

STORIA E LETTERATURA

Ultimi volumi pubblicati

258. *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa, e Giorgio Inglese, vol. II, *La tradizione letteraria dal Duecento al Settecento*, 2010, pp. XIV-442.
259. *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa e Giorgio Inglese, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento: letteratura e linguistica*, 2010, pp. XVI-420.
260. Adriano Prosperi, *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, vol. III, *Devozioni e conversioni*, 2010, pp. 492.
261. *Aner polytropos. Ricerche di filologia greca antica dedicate dagli allievi a Franco Montanari*, a cura di Fausto Montana, 2010, pp. X-250.
262. Massimo Firpo, *Storie di immagini, immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, 2010, pp. XXII-250.
263. Fulvio Tessitore, *Ultimi contributi alla Storia e alla teoria dello storicismo*, I, *Germania, Italia, Spagna*, 2010, pp. XIV-370.
264. Fulvio Tessitore, *Ultimi contributi alla Storia e alla teoria dello storicismo*, II, *La tradizione italiana*, 2010, pp. VIII-420.
265. Fulvio Tessitore, *Ultimi contributi alla Storia e alla teoria dello storicismo*, III, *Discussioni e teorie*, 2010, pp. X-314.
266. Fabrizio Lomonaco, *A partire da Giambattista Vico. Filosofia, diritto e letteratura nella Napoli del secondo Settecento*, presentazione di Fulvio Tessitore, 2010, pp. XX-336.
267. Carlo Dionisotti, *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. III, *1972-1998*, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, 2010, pp. X-398.
268. Roberto Pretagostini, *Scritti di metrica*, a cura di Maria Silvana Celentano, 2011, pp. XII-364.
269. *Eugenio Garin. Dal Rinascimento all'Illuminismo. Atti del Convegno, Firenze, 6-8 marzo 2009*, a cura di Olivia Catanorchi e Valentina Lepri, premessa di Michele Ciliberto, 2011, pp. X-522.
270. Michael D. Reeve, *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, 2011, pp. XVIII-434.